The so-called “Athonite” type of church and two shrines of the Theotokos in Constantinople*

Anastasios Tantsis**
University of Thessaly in Volos, Faculty of Architecture

UDC 726.033(495.631):72.012
271.2–526.7(560):739.033
DOI 10.2298/ZOG1034003T
Оригиналан научни рад

The textual descriptions of alterations carried in the two most important Theotokos’ churches in Constantinople, the Blachernae and the Theotokos in Chalkoprateia, focus on the addition of lateral apses to the buildings. This type is very likely the source of influence and also the basis for the transference of the concept of lateral apses in Athonite katholika.

Keywords: Byzantine architecture, Mt. Athos, katholikon, Constantinople, Chalkoprateia, Blachernae

Typology is a major instrument for the classification and understanding of Byzantine church architecture. It is virtually impossible to talk of Byzantium’s churches without any reference to the established types of ecclesiastic buildings. To describe briefly a church, one usually refers to the known architectural types or the ways it differs from them.[1] However, this kind of classification poses certain problems of method, especially when trying to examine questions of origin of a specific type. In such cases the usual iconographic approach, of comparing forms of plans, leads into inquiries between buildings that usually have no historic relation.[2]

Following a specific type is a characteristic of Byzantine churches. The repeated construction of buildings with plans of similar layout, suggests that the application of types was a basic trend of Byzantine ecclesiastic architecture, evident both to us and more importantly to the people of the time.[3] The recurrence of specific building types is mainly due to the symbolic content of their layout, even if this is not clearly evident in their geometry. The so called “cross-in--square” type is a form whose symbolic layout is apparent in the articulation of its volumes rather than its plan.[4] Whether inscribed in the plan or formed in the gabled roofs projecting from the central dome, the type’s basic feature is the forming of the main Christian symbol, the cross: hence the name. On the other hand though, the ever-popular type of the basilica seems to have retained its validity as a church-type throughout the period, due more to its cultural associations than to the symbolic content of its form. It is a type applied to church buildings and remained in use because of its name and the faцт that it was connected to some of the most popular and venerated ecclesiastical institutions of the era.[5] Thus another mode of standardizing and perpetuating a certain type is not due to its symbolic content but because of an association: a linguistic one, as in the case of the term “basilica” or a formal one, created by copying a known prototype, making thus the new church look like an older one.[6]

The study of the so-called “Athonite” type of church offers a telling example of the problems that occur when analysing typology, even in cases where matters seem at first “simple” (fig. 1).[7] A major difficulty has to do with the very definition of the type.[8] Some scholars tend to think of it as a complex structure, including all features and details usually found in an Athonite *katholikon*: the main church, as a cross-in-square domed structure expanded with two lateral apses-*choroi*, an extended narthex (a “*lite*”) and one or more *parecclesia*.[9] Yet

---

* The article was first presented as a paper under a similar title in the 31st annual Symposium of the Christianike Archaiologike Etaireia in Athens on May 2010. I would like to thank the scholars who commented on it and especially professor S. Mamaloukos and dr Phountas for their comments regarding Athonite architecture.

**Anastasios Tantsis, Vas. Georgiou 4, 54640 Thessaloniki, Greece; tassostan@hotmail.com

[1] C. Mango, *Byzantine Architecture*, New York 1976, 7–8. R. Ousterhout (*Master Builders of Byzantium*, Princeton 1999, 10–14 and 25–32) discusses also methodological problems. Still this approach is referred to in study guides as in C. Barber, *Art history*, in: *Palgrave advances in Byzantine history*, ed. J. Harris, New York 2005, 147–156, esp. 150.

[2] As commented by C. Mango (*op. cit.*, 96).

[3] Cf. infra.

[4] On the type v. R. Krautheimer, *Early Christian and Byzantine Architecture*, New Haven 1986[4], 336–344; Mango, *op. cit.*, 96–98; Ousterhout, *Master Builders of Byzantium*, 25–32, among many.

[5] Krautheimer, *Early Christian and Byzantine Architecture*, 336; N. Γκιολές, *Βυζαντινή Ναοδομία (600–1204)*, Αθήνα 1987, 17–22, 49–61.

[6] For the special value of the term “basilica” even before Christianity cf. G. Downey, *The Architectural Significance of the Use of the Words Stoa and Basilike in Classical Literature*, American Journal of Archaeology 41 (1937) 194–211 and, more recently, D. Kinney, *The church basilica*, in: *Imperial art as Christian art — Christian art as imperial art: Expression and meaning in Art and Architecture from Constantine to Justinian*, ed. J. R. Brandt, O. Steen, Oslo 2001 [Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia XV (n.s. 1)], 115–136, who stretches the cultural significance of the term.

[7] The historiography of the “Athonite” type is too extensive to be recorded here. Cf. P. Mylonas, *Le plan initial du catholicon de la Grande Làvra*, CA 32 (1984) 89–112, for a short introduction and annotation into the bibliography. V. also Th. Steppan, *Die Athos — Lavra und der trikonchale Kuppelnaos in der byzantinischen Architektur*, München 1995, 87–119 and, more recently, Σ. Μαμαλούκος, *Το καθολικό της Μονής Βατοπεδίου: Ιστορία και αρχιτεκτονική*, Αθήνα 2001, 138–152.

[8] The problem as it appears in scholarship has been summarised in: Μαμαλούκος, *op. cit.*, 140–144.

[9] Μαμαλούκος, *op. cit.*, esp. 140–142; Krautheimer, *Early Christian and Byzantine Architecture*, 374–375.

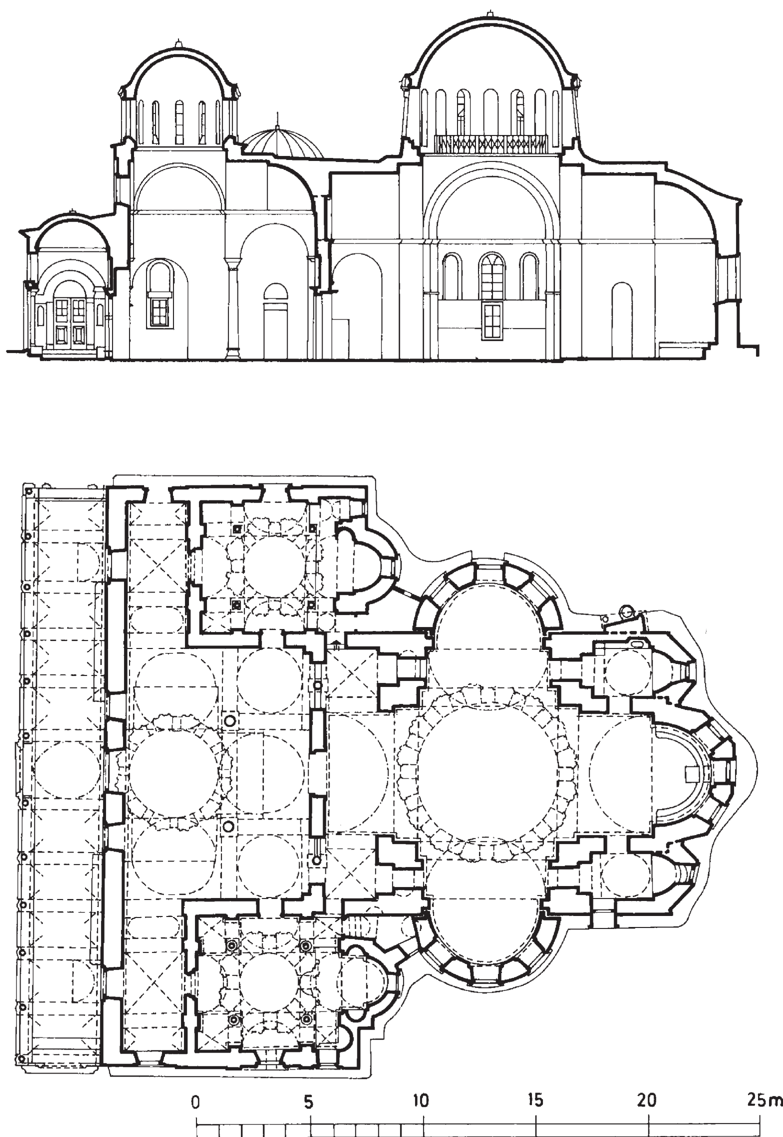


Fig. 1. Great Lavra katholikon. Section and plan with the lateral apses shown as additions (after: P. Mylonas, Atlas of the Twenty Sovereign Monasteries. Topography and Historical Architecture*, I, Wasmuth 2000)*

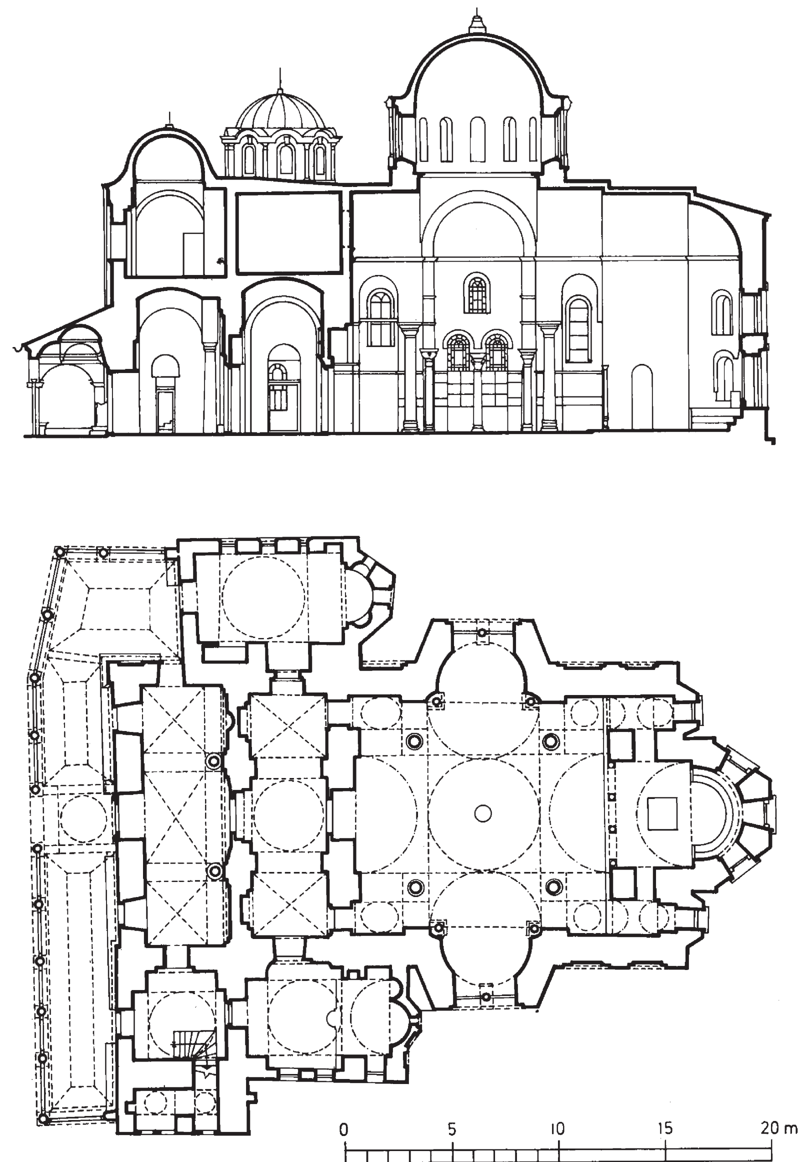


Fig. 2. Iveron katholikon. Section and Plan (after: Mylonas, Atlas*)*

other scholars have noted that the Athonite *katholikon* cannot be discussed as a group of several buildings. It would be more helpful, when investigating its origin, to accept a description based only on the main church building — its core. But even this is not an easy type to define as it has been viewed, in modern scholarship, either as a cross-in-square enlarged with lateral apses-*choroi*[10] or as a triconch.[11] The "triconch" approach stretches its complete difference from the accepted norm of the cross-in-square and the fact that its main characteristic is its core with three great conches.

What is of interest is that by following one of these approaches scholars seem to predefine the different train of thought, regarding the origin of the type, they adopt or propose. Thus adherents of the complex definition of the type (extended cross-in-square with *lite* and *parecclesia*) tend to stretch its connection with Athonite monasticism regardless of the specific trends or details that led to its inception or the fact that it was probably formulated in successive building phases.[12] Followers of the theory that it is a cross-in-square expanded with lateral apses-*choroi,* seem to accept its evolution as a solution specific for Athonite monasticism within the trends of ecclesiastic architecture of the time. Yet they do not offer an explanation for the origin of the influences responsible for the alterations in the type. Lastly, supporters of the "triconch" definition seem to be more occupied with defining the specific current of influences that led into the creation of the "Athonite" type and more than usually this approach leads into an expansion of the time and space that the theory covers, when inquiring the origin of the type's prototype.[13]

The second approach appears to be better balanced, yet seems to overemphasize certain aspects of the problem while oversimplifying others. Its main difficulty is the fact that all its followers are ready to accept one answer as to why this type came to be: the lateral apses were added to the

[10] For example cf. Γκιολές, *Βυζαντινή Ναοδομία*, 101–103; Χ. Μπούρας, *Ιστορία της αρχιτεκτονικής*, 2: *Αρχιτεκτονική στο Βυζάντιο, το Ισλάμ και την Δυτική Ευρώπη κατά τον μεσαίωνα*, Αθήνα 1994, 211–212.

[11] Most notably: Steppan, *Die Athos — Lavra*, but also Mango, *Byzantine Architecture*, 118–120.

[12] Γκιολές, *Βυζαντινή Ναοδομία*, 103–104; Μαμαλούκος, *Το καθολικό της Μονής Βατοπεδίου*, 142–143.

[13] The Georgian (or Armenian) element was noted by many scholars. Cf. Μαμαλούκος, *op. cit.*, 144–145; Π. Μυλωνάς, *Η αρχική μορφή του καθολικού της Μεγίστης Λαύρας. Αναθεώρηση ορισμένων θεωριών για την προέλευση του τύπου*, Αρχαιολογία 1 (1983) 54–56.

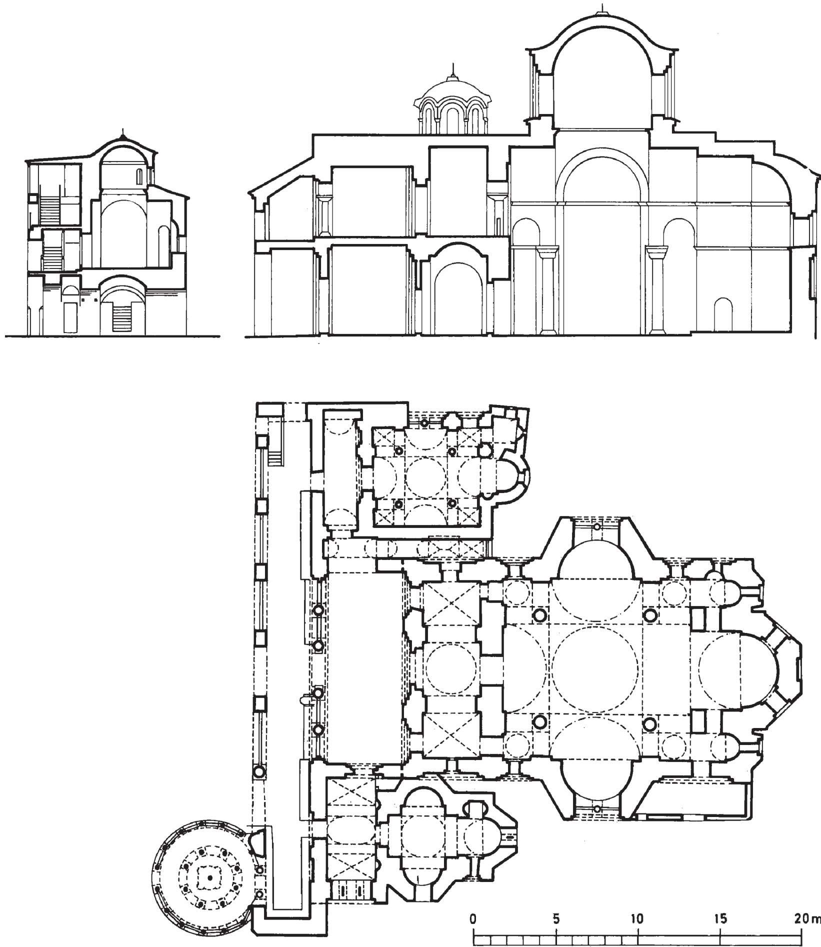


Fig. 3. Vatopedi katholikon. Plan with the lateral apses shown as additions (after: Mylonas, Atlas*)*

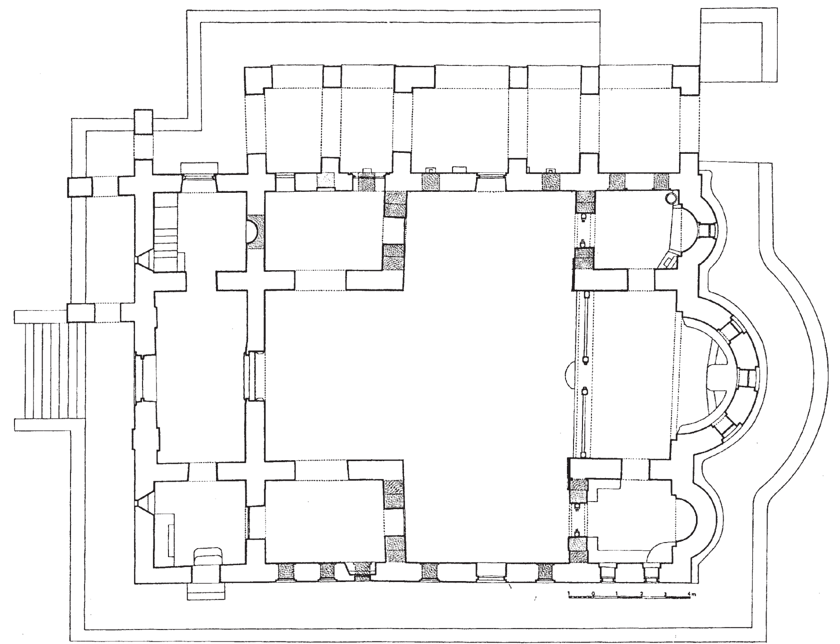


Fig. 4. Protaton. Plan without the hypothetical piers in the crossing shown in the original drawing. All shading conjectural (after: C. Mango, Byzantine Architecture*, New York 1976)*

cross-in-square core in order to accommodate the group of chanters or *choroi*-hence the name,[14] an arrangement attested for Athonite *katholika* from the Middle Ages up to this day. Even suggestions of the lateral apses as places for distinguished church-goers retain a similar approach that of form-follows-function.[15] Moreover this theory is not irrelevant to the details of the construction history of the first Athonite *katholika*, the ones responsible for establishing the type: those of Great Lavra, Iveron (fig. 2)[16] and Vatopedi (fig. 3).[17.] The theory would be better validated if a reference could be found for defining the influences responsible for the inception of the type's main characteristic, the lateral apses or the triconch layout, whatever the name.[18] There is indeed some truth in all the theories proposed up to now, although probably there is room for a reevaluation of the data available and the approach followed.

There is no reason to doubt that the first Athonite *katholikon* configured with lateral apses is that of the Great Lavra. Mylonas' theory of an "enlargement", carried out by Athanasios, mentioned in his Vitae and connected by the same scholar to the addition of lateral apses-*choroi* to a cross-in-square church, has been questioned and its proof presupposes extended archaeological investigation in the building itself.[19] Until further evidence though, we can accept that the Great Lavra *katholikon* was constructed with lateral apses in its main cross-in-square domed core by Athanasios around 963 and that the "enlargement" mentioned in the texts has to do with expanding some other part of the *katholikon* complex.[20] Moreover Mylonas' argument that the basic layout of the Protaton church in Karyes (fig. 4) shows a similar approach with the triconch plan of the 'Athonite' churches remains valid, despite the fact that it has been proved that it was built like this from the start.[21] Thus we can retain that the layout of the Protaton could well be the first church in the Athos peninsula to incorporate lateral spaces in a concentric plan and that the Great Lavra *katholikon* was

[14] The most exhaustive presentation of the argument can be found in both Mylonas' articles regarding the Great Lavra *katholikon*. It is based on the use of the word "*choroi*", meaning group of chanters that can be found in a text earlier or about the time of the *katholikon,* yet that doesn't mean that the lateral apses were called thus from that period. In any case even if called like this it doesn't mean their inception included the terminology. Cf. Mylonas, *Le plan initial du catholicon*, 98.

[15] Ι. Παπάγγελος, *Ο αρχιτεκτονικός όρος "χορός" και ο Όσιος Αθανάσιος ο Αθωνίτης*, Πέμπτο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης (Θεσσαλονίκη, 7, 8 και 9 Ιουνίου 1985), Αθήνα 1985, 73–74.

[16] Cf. A. M. Talbot, A. Cutler, *Iveron Monastery*, in: *The Oxford dictionary of Byzantium*, II, New York — Oxford 1991, 1025–1026

[17] Μαμαλούκος, *Το καθολικό της Μονής Βατοπεδίου.*

[18] Most scholars following Mylonas cite none, cf. Mylonas, *Le plan initial du catholicon*, 99–100; idem, *Η αρχική μορφή του καθολικού*, 62. More recently the fact has been emphasised by S. Mamaloukos (Μαμαλούκος, *op. cit*., 149–151).

[19] Mylonas, *Le plan initial du catholicon*, 89–112 (virtually reproduced from the Greek: Μυλωνάς, *Η αρχική μορφή του καθολικού*, 52–63). For a current critique v. Μαμαλούκος, *Το καθολικό της Μονής Βατοπεδίου*, 138–152. Unfortunately Mylonas' theory as the only available in a non Greek literature has been reproduced without criticism virtually everywhere. Cf., for example, Ousterhout, *Master Builders of Byzantium*, 29, 92.

[20] For all purposes of this paper suffices to say that at some point in late tenth century in Athos we find this type of building. Great Lavra is a more favourable candidate due to its position in the administrative hierarchy and its association with Athanasios, the founder of Athonite monasticism.

[21] For the latest research concerning the Protaton, v. Π. Γ. Φουντάς, *Ο ναός του Πρωτάτου. Ιστορία και αρχιτεκτονικές μεταμορφώσεις* (unpublished doctoral thesis), Αθήνα 2008, 48–49, 53–55, 63–65, 103–110. For Mylonas' arguments cf. P. Mylonas, *Les étapes successives de construction du Protaton au Mont Athos*, CA 28 (1979) 143–160 (these arguments were summarised in his two articles regarding the Great Lavra *katholikon*).

most probably the first cross-in-square with lateral apses-*choroi*.[22]

Mylonas insisted on the development of the "athonite" type first in the Protaton and more clearly in the Great Lavra *katholikon,* his main argument based on the notion that the whole process was an answer to a specific functional problem of the monastic office, the accommodation of the chanters.[23] Although this cannot actually be proved for any of the churches, it doesn't mean that their design wasn't born out of a similar train of thought.[24]

The actual problem of this theory is the notion that such a process of development in Byzantine church architecture presupposes supremacy of functionality over considerations of form. Yet this approach defies the very notion of Byzantine architecture, whose strict formality is clearly evident in the recurrent application of well defined building types.[25] Easy classification into certain types provides serious evidence that in church architecture of the Byzantine world form was in fact the major concern. The more so since we can discern a double symbolic content in any given type: in the layout of the plan and the way that the volumes are articulated, forms of special meaning are apparent: the cross, both in plan and in the roofs' layout, the tripartite chancel, the five-domed arrangement etc. Moreover, the hierarchical arrangement of the main features stretches the form's symbolic meaning, as in the case of the dome in the center and the highest point of the inscribed cross, the narthex as the symmetrical antithesis of the chancel and also with the way that these spaces are decorated according to their place in the spatial hierarchy.

All these considered, typological classification of Byzantine churches seems to be a useful tool for analyzing and understanding them, yet the strict application of certain types can only mean that these concepts (symbolism and artistic value of building types) were understood by the Byzantines as well. Thus the basic concept of typification was perceived then the same way as it is now: Byzantine churches followed identifiable types in order to be easily recognised and appreciated by their users.[26]

Moreover it can be argued that the continued application of certain types was a way to spread architectural ideas between places and eras in the form of prototypes and copies, while allowing for innovations and alterations. Most building types can be summarized into a basic geometric form whose layout can be described easily using words. These words could be transferred as orders or concepts from a patron to the team of construction workers and be comprehensible. It is clear though that verbal description is more selective than architectural plans. Thus descriptions using words can focus into specific details of importance ignoring the overall scheme. This means that the verbal description of a church is possible to contain only selected characteristics, those most recognisable. Nevertheless, they could be transferred into virtually any type of building as references to a prototype.

Scholars have stretched the fact that there has not been any found example of a building or group of buildings to clearly act as a prototype for the "Athonite" type in its complex or simpler definition.[27] The only reference cited are the triconch buildings in their simple form: a single space with three apses stemming from it comprising integral components of the design, often called a "trefoil".[28] On the contrary in the case of the "Athonite" type the three apses are in reality the chancel's main apse and the other two are lateral extensions of an otherwise typical cross-in-square layout. In the case of the Protaton the ends of a transverse arm of a cross-basilica seem to be able to function as *choroi* too. Some churches from far away Georgia that only bear a passing resemblance with their polyconch plans and strict formalism[29] have been regarded as suitable for comparison and references of inspiration for the inception of the "Athonite" type of church.[30] This theory has been backed by the historic information regarding Saint Athanasios' birthplace or that of the people responsible for founding of Iveron monastery, another candidate for being the prototype in the Athonite *katholika* tradition.

Yet this inquiry is haunted by the way scholars perceive architectural types and their characteristics, mainly identified in the geometry of plans and other drawings. It might be easier and more fruitful if we start searching for a prototype as a cultural reference and not as a source of geometric analogies.

The idea came from information gathered from texts regarding the history of the two most popular Theotokos' churches in Constantinople, namely the Virgin's most important shrine, the *Blachernae* complex[31] and the church known as "Theotokos at the *Chalkoprateia*".[32] The importance of both institutions for the religious history of Constantinople can hardly be overestimated. Yet it is a pity that the archaeological record for both of them is either very scanty or completely lacking.

The origin of both complexes is set back to the fifth century at the time of the sacralization of urban space in the New Capital and the establishing of the Theotokos as one of the main persons in the spiritual life of the City.[33] The question of their founder is still open to suggestions with main candidates being the famous Pulcheria, sister of Theodosios II, the infamous Verina, wife of Leo I and the industrious Justinian. Both shrines where major *proskynemata* because they

---

[22] Mango, *Byzantine architecture*, 118 (regarding the Protaton he notes "It is a fairly large, almost square building of the inscribed-cross type").

[23] Mylonas, *Le plan initial du catholicon*, 96–98. No writer seems to question the motive behind the addition of *choroi* offered by Mylonas, except perhaps partially I. Papangelos (Παπάγγελος, *Ο αρχιτεκτονικός όρος*, 73–74).

[24] Unless a (lost) text is found stating specifically Athanasios' intention as such.

[25] Liturgy, although typified in itself seems to have little effect in the specific layout of buildings since it could be accommodated to any of the known types and their variations.

[26] Very useful remarks regarding these theories can be found in: Ousterhout, *Master Builders of Byzantium*, 25–38.

[27] Mylonas, *Le plan initial du catholicon*, 99; Μαμαλούκος, *Το καθολικό της Μονής Βατοπεδίου*, 150–151.

[28] Mango, *Byzantine Architecture*, 120.

[29] For a short introduction into Armenian and Georgian church architecture of the Middle Ages v. Mango, *Byzantine Architecture*, 98–107.

[30] This theory as well as that of the Iveron connection is summarized by N. Gioles (Γκιολές, *Βυζαντινή Ναοδομία*, 101–105).

[31] J. B. Papadopoulos, *Les palais et les églises des Blachernes*, Thessalonique 1928; R. Janin, *La géographie ecclésiastique de l`Empire Byzantin. Première partie. Le siège de Constantinople et le patriarchate œcuménique*, III, Paris 1969, 161–171; M. Schneider, *Die Blachernen*, Oriens 4 (1951) 82–120, esp. 97–107; C. Mango, *The origins of the Blachernae shrine at Constantinople*, Acta XIII congressus internationalis archaeologiae christianae, II, Split — Città del Vaticano 1998, 61–76.

[32] Janin, *La géographie ecclésiastique*, 237–242 ; W. Kleiss, *Neue Befunde zur Chalkopratenkirche in Istanbul*, Akten des VII. Internationalen Kongresses für christliche Archäologie (Trier 5–11 September 1965), Città del Vaticano — Berlin 1965, 587–594; W. Lackner, *Ein byzantinisches Marienmirakel*, Βυζαντινά 13 (1985) 833–860.

[33] Mango, *The origins of the Blachernae shrine*, 61–76. For a more thorough approach cf. V. Limberis, *Divine Heiress. The Virgin Mary and the creation of Christian Constantinople*, London 1994.

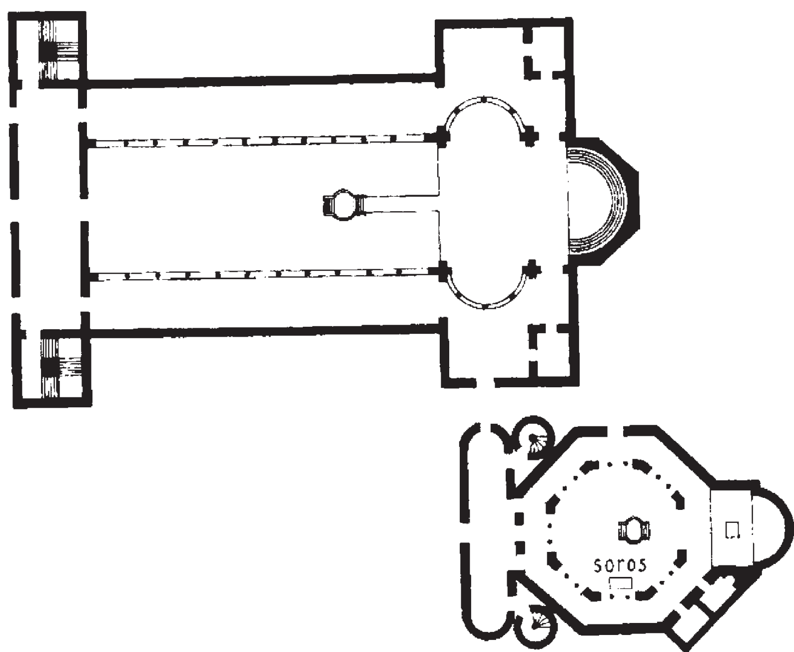


Fig. 5. Blachernae Complex. Hypothetical reconstruction based on interpretation of literary evidence (after: C. Mango, The origins of the Blachernae shrine at Constantinople*, Acta XIII congressus internationalis archaeologiae christianae, II, Split–Città del Vaticano 1998, 61–76, fig. 1)*

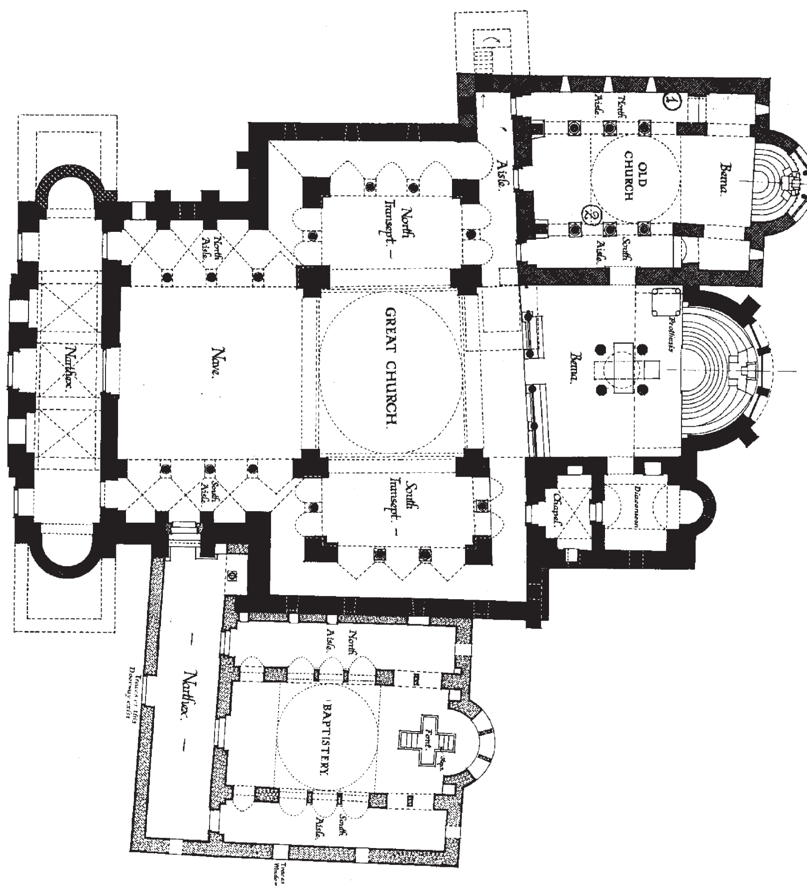


Fig. 6. Katopoliani. Plan of the complex [after: H. H. Jewel, F. W. Hasluck, The Church of Our Lady of the Hundred Gates (Panagia Hekantotapyliani) in Paros*, London 1920]*

housed important relics: several of the Virgin's garments. Both complexes besides the main church comprised also of structures housing these relics. These annexes were called in either case "*Soros*", a reference apparently to the fact that since there was no case of acquiring the Virgin's physical remains, her garments were the next best souvenir from her earthly presence. Although the question of the founder of these complexes has not been solved, there is ample evidence to suggest that both were formulated over a period of time, comprising more of churches with major annexes and certainly not solitary buildings, a fact that could be the source of the confusion in the sources regarding the identity of the patron.[34] It seems probable that some parts of each were constructed by one of the candidates while others were either constructed anew or renovated under another.

The main church at the *Chalkoprateia* was a basilica with three aisles, a narthex and galleries over the sides and narthex, resembling in size and layout the basilica of Stoudios and the *Acheiropoieitos* in Thessaloniki. It was also in the vicinity of the Great Church, so it seems that the identification of a major basilica, whose remains have been found in Hagia Sophia's neighborhood, with the much venerated *Chalkoprateia* is quite sound.[35] Most of the details about the church though can be gathered from information in texts.

The *Blachernae* complex is less easy to describe since no actual remains have been discovered yet. The main or "Great Church" was gravely restored or built anew under Justinian, who was greatly involved with Marian churches all over the empire, if we are to believe what Procopius delivers regarding the emperor's building activity. According to Procopius' description it was a three aisled basilica with a transverse element, possibly a crossing aisle. It was built with fittings of Parian marble and had nave as well as narthex galleries.[36] The structure housing the main relic was a concentric building of double floor plan and there was also a separate yet connected structure related to a source of holy water and used as a ritual bath, known as "*Lou(s)ma*". Mango, who dealt extensively with unraveling the patron question of the complex, suggested also a possible plan that more or less schematizes the scattered pieces of evidence already mentioned (fig. 5), yet seems improbable.[37] It appears quite possible that we can get a better notion, regarding the *Blachernae* complex's layout, from a building still standing, namely the group of buildings known as the Virgin *Katopoliani* in Paros (fig. 6).[38] They comprise a complex consisting of

---

[34] This is the way that things are stated in the mostly disreputed *Patria*. For the *Blachernae* church: "Τὸν δὲ ναὸν τὸν μέγαν τῶν Βλαχερνῶν Μαρκιανὸς καὶ Πουλχερία ἀνήγειρεν κοσμήσας αὐτὸν διὰ πολυτελῶν μαρμάρων ποικίλων·...Τὴν δὲ ἁγίαν σορὸν ἀνήγειρεν Λέων Μακέλλης, διότι ἐν τοῖς χρόνοις αὐτοῦ τῆς θεοτόκου ἐφάνησαν ἴχνη πολλὰ καὶ θαύματα γεγόνασιν εἰς πλῆθος. Ὁ αὐτὸς δὲ ἔκτισεν καὶ τὸ λοῦμα καὶ ἐπεκύρωσεν κτήματα πολλὰ καὶ σκεύη καὶ κειμήλια χρυσᾶ τε καὶ ἀργυρᾶ", cf. *Scriptores originum Constantinopolitanarum*, ed. Th. Preger, fs. 2, Leipzig 1907 (repr. 1975), 3. 41.

[35] Kleiss, *Neue Befunde zur Chalkopratenkirche*, 587–594.

[36] "...πολλὰς τοίνυν ἐκκλησίας Ἰουστινιανὸς βασιλεὺς τῇ θεοτόκῳ ἐδείματο πανταχόθι τῆς Ῥωμαίων ἀρχῆς οὕτω δὴ μεγαλοπρεπεῖς τε καὶ παμμεγέθεις...τὸν μὲν οὖν ἕνα τῆς θεοτόκου νεὼν ᾠκοδομήσατο πρὸ τοῦ περιβόλου ἐν χώρῳ καλουμένῳ Βλαχέρναις·...ἐπιθαλάσσιος δὲ ὁ νεώς ἐστιν, ἱερώτατός τε καὶ σεμνὸς ἄγαν, ἐπιμήκης μέν, κατὰ λόγον δὲ περιβεβλημένος τῷ μήκει τὸ εὖρος, τά τε ἄνω καὶ τὰ κάτω ἄλλῳ οὐδενὶ ἀνεχόμενος ὅτι μὴ τμήμασι λίθου Παρίου ἐν κιόνων λόγῳ ἐνταῦθα ἑστῶσι. καὶ τὰ μὲν ἄλλα τοῦ νεὼ μέρη κατ' εὐθὺ ἑστᾶσιν οἱ κίονες, κατὰ δὲ τὰ μέσα ὑποστέλλονται εἴσω. μάλιστα δὲ ἄν τις ἀγασθείη τοῦ ἱεροῦ τοῦδε εἴσω γενόμενος τὸ μὲν ὑπέρογκον τοῦ σφαλεροῦ χωρὶς τεταγμένον ὁρῶν, τὸ δὲ μεγαλοπρεπὲς τοῦ ἀπειροκάλου ἐλεύθερον", v. *Procopius. Opera omnia*, red. J. Haury, vol. I, ed. G. Wirt, Leipzig 1964, I, 5.

[37] Mango, *The origins of the Blachernae shrine*, 61–76.

[38] H. H. Jewel, F. W. Hasluck, *The Church of Our Lady of the Hundred Gates (Panagia Hekantotapyliani) in Paros*, London 1920; A. C. Orlandos, *La forme primitive de la cathédrale paléochrétienne de Paros*, Atti del VI Congresso Internazionale di Archeologia Cristiana (Ravenna 23–30 Settembre 1962), Città del Vaticano 1965, 159–168; Ph. A. Drossoyanni, *More about the pilgrimage of Katapoliane on Paros*, Akten

three structures, the main cross-domed basilica with three aisled arms and galleries running the whole length of the cruciform nave, a concentric smaller domed church of double floor plan and lastly a baptistery, a building strongly associated with water ritual. The main church dates from the time of Justinian or later, while the two smaller structures might be slightly earlier.

Be that as it may, what makes both Marian churches in the Capital relevant to our inquiry is the fact that at some point in their history they were altered and expanded to incorporate lateral apses in the main churches. The fact has been recorded by several records in various texts.

Regarding the church of the Theotokos in *Blachernae*, Theophanes in his chronography states: "In this year (Justin II)…added to the church of the Holy Theotokos of the *Blachernae* the two apses, the one to the north and the one to the south, in the Great Church and he turned it into a cross-like shape".[39] Years later Zonaras recounts of the modifications carried by Justin II: "…and he added anew the apses in both sides of the *Blachernae* church so that it becomes a cross-like form".[40] At roughly the same time Kedrenos summarizes the work carried out as follows: "(Justin II) added also in the church of the *Blachernae* the two apses and made it into a cross-shape".[41] The work described in these passages is recorded also in the so-called "Palatine Anthology" in verses which apparently were inscribed inside the church, commemorating Justin II's offering.[42] The epigram only refers to the apses through its placing there, despite the chronographers' comment on them as the most evident part of the work. This could mean a number of things and justified variously. What seems important for the question in hand is the fact that Justin II's involvement in the work done in the *Blachernae* church complex is commemorated into historiography in a different way (recorded by the chronographers) from what were the intentions of the *ktetor* proper (recorded in the Palatine Anthology). The epigram inscribed on the building speaks of "enlargement and solidification and of beautifying it more than ever", whereas the chronographers repeat specifically the addition of the lateral apses and speak of them as something that is commonly observed. Of importance also is the fact that the description of the work executed is summarised precisely into the addition simply of the lateral apses. The words of the chronographers seem to act simply as an explanation of this special feature which probably was a striking one, characterising the church building and the fact that the intention mentioned behind the addition of the apses is the creation of the cross like shape. It is more than evident that in this case all three writers stretch a notion that relates to the alteration with a motive that has to do with the form of the building and especially its symbolic content resembling a cross. This is in contrast with the epigram's verses that speak of motives quite different. It is safe to deduce that the most important Marian church of the Capital, early in its history, acquired a shape that was easily comprehensible and acknowledged, so that if one spoke of "the apses added" and that "thus it became like a cross", he would certainly be understood.

When some time later Basil I sponsored construction work done in the other famous Marian shrine, the church of the Theotokos at the *Chalkoprateia*, the description of the work carried out projects a striking resemblance to the one related for Justin II and the *Blachernae*. The chronographer George the Monk writes: "…and the other (church) of the mostly venerated Theotokos, the holy shrine that is close to the *Chalkoprateia*, of the ever-blessed and saintly *Soros*, he (Basil I) saw as humble and darkly, (so he) constructed light-bearing apses and he raised the roof higher so to bring more light appropriately and made (it) beautiful with rays of light".[43] In this reference the motives for the building's alteration are closer to what was said about the *Blachernae* in the Palatine Anthology. Whatever the motives or their expression might be, one finds it irresistible not to relate the addition of apses to the church at the *Chalkoprateia*[44] to the similar work carried some two hundred years before in the most venerated of the Theotokos' shrines in the Capital, the *Blachernae*. Therefore even if not stated by George the Monk, one might easily summon that what was apparent in the case of the final form of the *Blachernae* was apparent in that of the *Chalkoprateia* as well, after Basil's alterations: the two buildings had lateral apses and thus resembled a cross.[45]

As we have already seen the creation of the so-called "Athonite" type of church has been variously described as a cross-in-square church with lateral apses — the *choroi*. It seems that the inception of this layout in the plan could be understood as a process of incorporating into the established type of the cross-in-square church,[46] selected for the *katholikon* of the Great Lavra, two lateral apses as a specific reference to the two holiest of the Theotokos' shrines in the Capital. As we have already noted both churches were perceived by contemporary and later writers as characterised exactly by this feature: the lateral apses added to them.

It is exactly this repetition of the description in the various chronographies that seems to have already turned this architectural feature, the addition of two lateral apses to make a church look like a cross, into a verbal type, a typical phrase of words frequently repeated and easily understood. This could have played an instrumental part into transferring the architec-

des XII. Internationalen Kongresses für christliche Archäologie (Bonn 22.–28. September 1991), II, Münster — Città del Vaticano 1995, 727–733.

39 "…προσέθηκε δὲ καὶ εἰς τὴν ἐκκλησίαν τῆς ἁγίας θεοτόκου τῶν Βλαχερνῶν τὰς δύο ἁψῖδας, τῆς τε ἄρκτου καὶ μεσημβρίας, ἐν τῷ μεγάλῳ ναῷ καὶ ἐποίησε τὴν ἐκκλησίαν κατὰ σταυρίου", cf. *Theophanis chronographia*, ed. C. de Boor, 1, Leipzig 1883 (repr. Hildesheim 1963), 244.

40 "…καὶ τὰς ἁψῖδας ἄμφω τῷ ναῷ τῷ ἐν Βλαχέρναις προσέθετο ἐκ καινῆς, ὡς εἶναι τοῦτον σταυροειδῆ", cf. *Ioannis Zonarae epitomae historiarum libri XIII–XVIII*, ed. Th. Büttner-Wobst, Bonn 1897, 174.

41 "…προσέθηκε δὲ καὶ εἰς τὸν ναὸν τῶν Βλαχερνῶν τὰς δύο ἁψῖδας, καὶ ἐποίησεν αὐτὴν σταυρωτήν", cf. *Georgius Cedrenus [et] Ioannis Scylitzae ope*, 1, ed. I. Bekker, Bonn 1839, 684.

42 "Ἐν ταῖς ἁψῖσι τῶν Βλαχερνῶν, Θεῖος Ἰουστῖνος, Σοφίης πόσις, ᾧ πόρε Χριστὸς πάντα διορθοῦσθαι καὶ κλέος ἐν πολέμοις, μητρὸς ἀπειρογάμοιο δόμον σκάζοντα νοήσας, σαθρὸν ἀποσκεδάσας τεῦξέ μιν ἀσφαλέως. Εἰς τὸ αὐτὸ ἐν ταῖς αὐταῖς, Ὁ πρὶν Ἰουστῖνος περικαλλέα δείματο νηὸν τοῦτον μητρὶ Θεοῦ κάλλεϊ λαμπόμενον· ὁπλότερος δὲ μετ᾽ αὐτὸν Ἰουστῖνος βασιλεύων κρείσσονα τῆς προτέρης ὤπασεν ἀγλαΐην.", cf. *Anthologia graeca*, ed. H. Beckby, 1, München 1965[2], epigr. 120.

43 "…καὶ τὸν ἕτερον δὲ τῆς πανυμνήτου θεοτόκου, τὸν ἐν τοῖς Χαλκοπρατείοις θεῖον ναὸν τῆς πανσέπτου καὶ ἁγίας σοροῦ, ταπεινὸν ἰδὼν καὶ ἀφώτιστον, καὶ φωτοδόχας ἑκατέρωθεν ἀναστήσας ἁψῖδας καὶ τὸ τέγος μετεωρίσας ὕψει εὐπρεπείας κατηύγασεν καὶ μαρμαρυγαῖς φωτὸς κατηγλάϊσε.", cf. *Theophanes continuatus: Ioannes Cameniata, Symeon Magister, Georgius monachus*, ed. I. Bekker, Bonn 1838, 339.

44 It is not perfectly clear whether the reference is to the main church basilica or the so called '*Soros*', if it actually was a different structure. The question cannot be analysed here and actually plays little part in the argument formulated herein.

45 Notwithstanding that it might be actually the *Soros* building that was altered in the *Chalkoprateia* complex. The intention and final effect though remain the same.

46 Despite its divergences from the type's standardized layout.

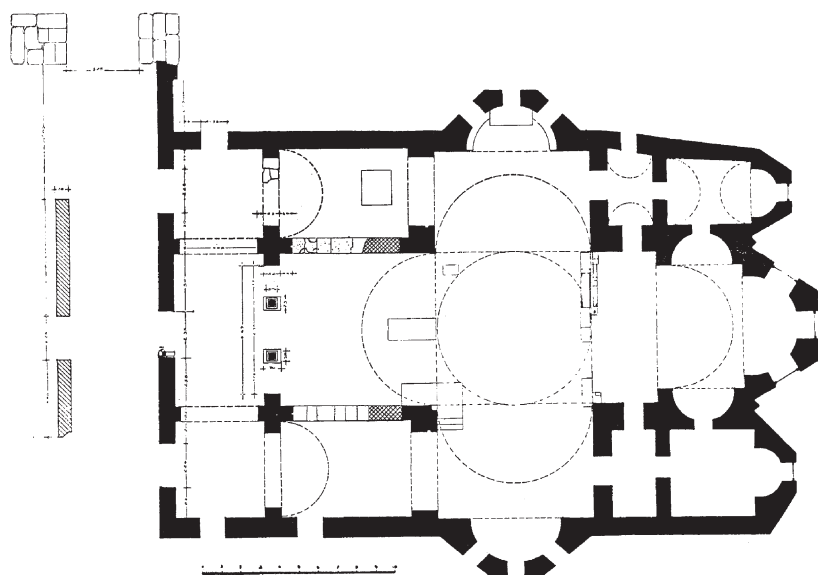


Fig. 7. Hagios Titos Gortyna. Reconstruction with the lateral apses shown clearly at the ends of the crossing [after: A. Ορλάνδος, Νεώτεραι Έρευναι εν Αγίω Τίτω Γορτύνης, *Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών 3 (1926) 301–328]*

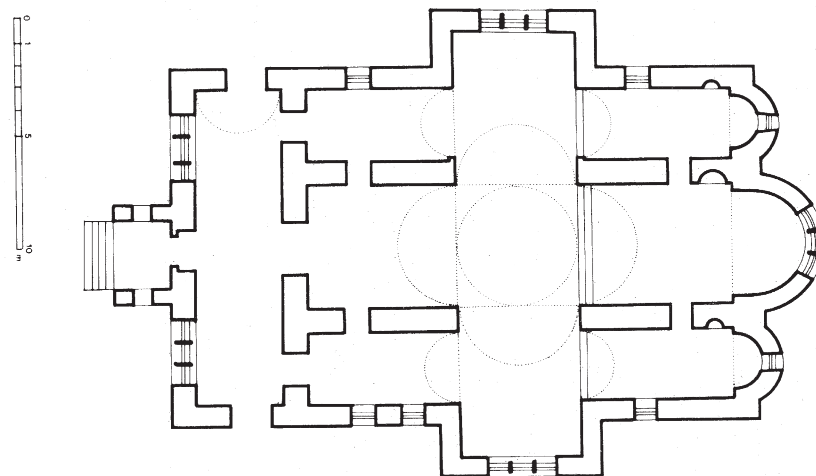


Fig. 8. Panagia Skripou. Plan with lateral extensions projecting from the crossing [after: N. Γκιολές, Βυζαντινή Ναοδομία *(600–1204), Αθήνα 1987]*

tural idea behind it. The addition of lateral apses into a church seems thus to be able to appear as a phrase that could be used in order to convey the specific feature into any given building. By constructing the apses they remained evident, still being able to be described by the same phrase and thus referring also to the same source of inspiration where the initial description came from. If two buildings shared the same description, even if only partially, regarding what was thought to be their main feature, they could be perceived as related.

This doesn't mean that in the Athonite *katholika* the lateral apses were a feature added after the initial construction. It relates more to the inception of adding a specific feature into an established type of building that could be decided upon its construction as a reference to a prototype, even if the prototype was a totally different type of building. And indeed one might visualise the same process behind the plan of the Protaton even though at first glance it seems a completely different church. Despite all the alterations it underwent, it is evident that its cruciform plan[47] with the transverse arms just in front of the chancel retains a reference to a layout that resembles the Great Lavra *katholikon* at least in the way it functioned. Mylonas in trying to reconstruct the history of both buildings commented upon the fact that they both seem to reproduce a similar layout, the one in a cross-in-square plan the other into a cruciform basilica.[48] It should be noted as well that both churches are dedicated to the Theotokos, as is the whole Athos peninsula, marking thus even better the need to reproduce a prototype of Marian connection especially eloquent in the case of the two most important shrines of the Theotokos in the Theotokoupolis that the Capital had become.

Especially for the Protaton the description found for the alterations carried by Basil I's initiative into the *Chalkoprateia* church seems to fit perfectly since it is evident that the transverse element found into the otherwise cross-basilical plan of the Protaton as is developed into the building's volumes, with the high walls and roof at the end of the crossing, create exactly the layout necessary in order to provide these spaces (the transverse square *choroi*)[49] with more light.

If we accept that Athanasios was responsible for constructing the Protaton church in the plan known today and also the Great Lavra *katholikon* with lateral apses from the start, then it appears very likely that he transferred the basic feature of the two Marian churches of the Capital in a verbal description like the one found repeated in the chronographies describing the alterations carried out for both of them. These descriptions appear to carry the form of the two churches into a verbal type and it seems that any layout that could be described similarly was able to be associated with the two churches in Constantinople with a reference to the same prototype. Since this verbal description incorporates also the symbolic content adherent to the layout, it is easy to understand the process of creating a new prototype. Thus we can see the creation of a series of buildings which do not conform totally to a form down to its details but to a type that shares only the features found in the verbal description: literally the lateral apses and the cross-like shape.

It is precisely this element of verbal descriptions of buildings that needs to be stretched as setting the limits within which the specific features are found. They are the ones responsible for conveying the basic elements of the prototype and its character. They also allow us to evaluate the variety of forms that could possibly satisfy the same description retaining the reference to the same prototype even when that is not clear when comparing plans or other drawings. It seems possible thus that even churches that appear to us, who compare the geometry of the plans or the articulation of volumes, irrelevant could turn out to have only a number of shared features that connect to the layout of a prototype without reproducing it down to its details. Therefore it appears that the comprehension of the way typology worked in the transference of prototypes in the church architecture of Byzantium is far more complicated than what is usually anticipated.

For example the church known as Hagios Titos in Gortyna (fig. 7) in Crete seems to have acquired a form of a transverse aisle with lateral apses at its ends.[50] The layout of

---

[47] As already noted by C. Mango (cf. n. 23 supra).

[48] Mylonas, *Le plan initial du catholicon*, 96–98.

[49] Mylonas (*op. cit.*, 97) calls them so.

[50] For the church v. A. Ορλάνδος, *Νεώτεραι έρευναι εν Αγίω Τίτω Γορτύνης*, Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών 3 (1926) 301–328; J. Christern, *Die Datierung von A. Titos in Gortys (Kreta)*, Πεπραγμένα του Γ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου, II, Ρέθυμνον 1974, 37–44; T. Fyfe, *The Church of St. Titus at Gortyna in Crete*, Architectural Review 22 (1907) 59–67; I. Baldini-Lippolis, *La Basilica di S. Tito a Gortina*, Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina 44 (1998) 43–82. The association between this church and the "Athonite" type is first made by A. Orlandos (*op. cit.*, 328).

the plan seems to have initiated from a basilical form and could be dated roughly at the time of Justin II, thus it is quite probable that it might carry a reference to the alterations made in the *Blachernae* church as described in the texts mentioned. Yet even a seemingly irrelevant church like the Virgin in *Skripou*[51] (fig. 8) is a building with a decidedly cross-shaped plan, whose transverse arms can be viewed as lateral "enlargements", a layout that could well refer to the description of the works carried out under Basil I in the *Chalkoprateia* church.

It is easy to see that we have to come a long way still in order to understand how typology worked for the Byzantines, despite of how we perceive it. Even though the history of both the Protaton church and the Great Lavra *katholikon* might be quite different from what Mylonas has argued, one thing seems to remain valid: What begun as minor modifications into two existing buildings in the Capital resulted in the creation of a new church type in the middle Byzantine period and beyond.[52]

[51] The connection of the Virgin in Skripou with the Protaton church is stretched by C. Mango (*Byzantine Architectur*e, 118–119).

[52] To paraphrase one of the concluding remarks of R. Ousterhout regarding buildings that changed in Byzantine Architecture. Cf. Ousterhout, *Master Builders of Byzantium*, 92.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ — REFERENCE LIST

Anthologia graeca, ed. H. Beckby, 1, München 1965².

Baldini-Lippolis I., *La Basilica di S. Tito a Gortina*, Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina 44 (1998) 43–82.

Barber C., *Art history*, in: *Palgrave advances in Byzantine history*, ed. J. Harris, New York 2005, 147–156.

Christern J., *Die Datierung von A. Titos in Gortys (Kreta)*, Πεπραγμένα του Γ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου, II, Ρέθυμνον 1974, 37–44 (Pepragmena tou G` Diethnous Krētologikou Synedriou, II, Rethymnon 1974, 37–44).

Downey G., *The Architectural Significance of the Use of the Words Stoa and Basilike in Classical Literature*, American Journal of Archaeology 41 (1937) 194 –211.

Drossoyanni Ph. A., *More about the pilgrimage of Katapoliane on Paros*, Akten des XII. Internationalen Kongresses für christliche Archäologie (Bonn 22. –28. September 1991), II, Münster — Città del Vaticano 1995, 727 –733.

Φουντάς Π. Γ., *Ο ναός του Πρωτάτου. Ιστορία και αρχιτεκτονικές μεταμορφώσεις* (unpublished doctoral thesis), Αθήνα 2008 [P. G. Phountas, *O naos tou Prōtatou. Istoria kai architektonikes metamorphōseis* (unpublished doctoral thesis), Athēna 2008].

Fyfe T., *The Church of St. Titus at Gortyna in Crete*, Architectural Review 22 (1907) 59 –67.

Georgius Cedrenus [et] Ioannis Scylitzae ope, 1, ed. I. Bekker, Bonn 1839.

Γκιολές Ν., *Βυζαντινή Ναοδομία (600 –1204)*, Αθήνα 1987 [N. Gkioles, *Vyzantinē naodomia (600–1204)*, Athēna 1987].

Ioannis Zonarae epitomae historiarum libri XIII –XVIII, ed. Th. Büttner-Wobst, Bonn 1897.

Janin R., *La géographie ecclésiastique de l`Empire Byzantin. Première partie. Le siège de Constantinople et le patriarchate œcuménique*, III, Paris 1969.

Jewel H. H., Hasluck F. W., *The Church of Our Lady of the Hundred Gates (Panagia Hekantotapyliani) in Paros*, London 1920.

Kinney D., *The church basilica*, in: *Imperial art as Christian art — Christian art as imperial art: Expression and meaning in Art and Architecture from Constantine to Justinian*, ed. J. R. Brandt, O. Steen, Oslo 2001 [Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia XV (n.s.1)], 115 –136.

Kleiss W., *Neue Befunde zur Chalkopratenkirche in Istanbul*, Akten des VII. Internationalen Kongresses für christliche Archäologie (Trier 5 –11 September 1965), Città del Vaticano — Berlin 1965, 587 –594.

Krautheimer R., *Early Christian and Byzantine Architecture*, New Haven 1986⁴.

Lackner W., *Ein byzantinisches Marienmirakel*, Βυζαντινά 13 (1985) 833 –860 [Byzantina 13 (1985) 883–860].

Limberis V., *Divine Heiress. The Virgin Mary and the creation of Christian Constantinople*, London 1994.

Μαμαλούκος Σ., *Το καθολικό της Μονής Βατοπεδίου: Ιστορία και αρχιτεκτονική*, Αθήνα 2001 [S. Mamaloukos, *To katholiko tēs Monēs Vatopediou: historia kai architektonikē*, Athēna 2001].

Mango C., *Byzantine Architecture*, New York 1976.

Mango C., *The origins of the Blachernae shrine at Constantinople*, Acta XIII congressus internationalis archaeologiae christianae, II, Split — Città del Vaticano 1998, 61 –76.

Μπούρας Χ., *Ιστορία της αρχιτεκτονικής*, 2: *Αρχιτεκτονική στο Βυζάντιο, το Ισλάμ και την Δυτική Ευρώπη κατά τον μεσαίωνα*, Αθήνα 1994 [Bouras Ch., *Historia tēs architektonikēs, 2: Architektonikē sto Vyzantio, to Islam kai tēn Dytikē Eurōpē kata ton Mesaiōna*, Athēna 1994].

Μυλωνάς Π., *Η αρχική μορφή του καθολικού της Μεγίστης Λαύρας. Αναθεώρηση ορισμένων θεωριών για την προέλευση του τύπου*, Αρχαιολογία 1 (1983) 54 –56 [Mylonas P., *Hē archikē morphē tou katholikou tēs Megistēs Lauras. Anatheōrēsē orismenon theōriōn gia tēn proeleusē tou typou*, Archaiologia 1 (1983) 54–56].

Mylonas P., *Le plan initial du catholicon de la Grande Làvra*, CA 32 (1984) 89 –112.

Mylonas P., *Les étapes successives de construction du Protaton au Mont Athos*, CA 28 (1979) 143 –160.

Orlandos A. C., *La forme primitive de la cathédrale paléochrétienne de Paros*, Atti del VI Congresso Internazionale di Archeologia Cristiana (Ravenna 23 –30 Settembre 1962), Città del Vaticano 1965, 159 –168.

Ορλάνδος Α., *Νεώτεραι έρευναι εν Αγίω Τίτω Γορτύνης*, Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών 3 (1926) 301 –328 [Orlandos A., *Neōterai ereunai en Agiō Titō Gortynēs*, Epetēris Hetaireias Vyzantinōn Spoudōn 3 (1926) 301–328].

Ousterhout R., *Master Builders of Byzantium*, Princeton 1999.

Papadopoulos J. B., *Les palais et les églises des Blachernes*, Thessalonique 1928.

Παπάγγελος Ι., *Ο αρχιτεκτονικός όρος "χορός" και ο Όσιος Αθανάσιος ο Αθωνίτης*, Πέμπτο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης (Θεσσαλονίκη, 7, 8 και 9 Ιουνίου 1985), Αθήνα 1985, 73–74 [Papangelos I., *O architektonikos oros «choros» kai o Hosios Athanasios o Athōnitēs*, Pempto Symposio Vyzantinēs kai Metavyzantinēs Archaiologias kai Technēs (Thessalonikē, 7, 8 kai 9 Iouniou 1985), Athēna 1985, 73–74.

Procopius. Opera omnia, ed. J. Haury, G. Wirt, vol. x, Leipzig 1964.

Schneider M., *Die Blachernen*, Oriens 4 (1951) 82 –120.

Scriptores originum Constantinopolitanarum, ed. Th. Preger, fs. 2, Leipzig 1907 (repr. 1975).

Steppan Th., *Die Athos — Lavra und der trikonchale Kuppelnaos in der byzantinischen Architektur*, München 1995.

Talbot A. M., Cutler A., *Iveron Monastery*, in: *The Oxford dictionary of Byzantium*, II, New York — Oxford 1991, 1025–1026.

Theophanes continuatus: Ioannes Cameniata, Symeon Magister, Georgius monachus, ed. I. Bekker, Bonn 1838.

Theophanis chronographia, ed. C. de Boor, 1, Leipzig 1883 (repr. Hildesheim 1963).

Такозвани *атонски* тип цркве и два светилишта Богородице у Цариграду

Анастасиос Танцис

Начин на који је тзв. „атонски" тип цркве дефинисан у савременој науци причињавао је одређене тешкоће у истраживању његовог порекла. У овом тексту аутор заступа гледиште по коме је поменути тип грађевине најбоље посматрати као цркву уписаног крста увећану двема бочним апсидама.

Више историографских извора описује градитељске измене које су претрпела два најважнија светилишта Богородице у Цариграду, Влахернско и Халкопратијско. У време цара Јустина III главна базилика у Влахернама била је увећана двема бочним апсидама. О томе говори неколико извора. На сличан начин је и у Халкопратијском комплексу, у доба цара Василија I, једна грађевина (католикон или параклис Хагиа Сорос) била увећана двема бочним апсидама.

Чини се да су те бочне апсиде представљале најупадљивију архитектонску особеност две најважније цариградске цркве Богородице. Често помињане у усменој и писаној традицији, управо су оне могле послужити као извор инспирације за укључење бочних апсида (*choroi*) у најстарије атонске католиконе, Велику Лавру, Ватопед или Ивирон, а такође и за градњу два бочна анекса (такође *choroi*?) уз цркву Протатона. Реч је о особеном начину стварања и преношења архитектонских образаца унутар Византије.

Дијалог иконобораца са иконопоштоватељима

Епископ Јован (Пурић)*

Висока школа — Академија Српске Православне Цркве за уметности и консервацију, Београд

UDC 271.2–285.4:316.754.4
DOI 10.2298/ZOG1034013P
Прегледни рад

Студија представља аналитички приказ иконоборства, христолошке јереси, која се јавила у Византији и трајала два века. После првог одељка Могућност иконичног изображавања Исуса Христа и Светих Божијих угодника, *у коме је описана историјско-богословска позадина именованог проблема, објашњене су врсте „икона“ и различите димензије појма „иконе“ — природна и рукотворена икона, а затим је објашњен однос слике и оригинала, уз догматску заснованост свих хипотеза и тврдњи. Ова дводелна студија, уз коришћење релевантних извора, објашњава однос иконобораца и иконопоштоватеља, како у том тренутку у Византији, тако и кроз историју до данас.*

Кључне речи: икона, иконоборство, Првообраз, Оваплоћење, ипостас (личност), природа, тријадологија, христологија

The dialogue of the iconoclasts
with the iconophiles

The study represents an analytical review of iconoclasm, a Christological heresy that appeared in Byzantium and lasted for two centuries. After the first section The possibilities of expressing Jesus Christ and the holy servants of God by means of icons, *which describes the historical and theological background of the said problem, explanations are given of the kinds of "icons" and the different dimensions of the notion of an "icon" — the natural and hand-made icon, and subsequently, of the relationship of the image and the original, along with the dogmatic foundation of all hypotheses and claims. This two-part study, in addition to using the relevant sources, explains the relationship of the iconoclasts and the iconophiles, at that time in Byzantium and throughout history, right up to the present day*

Keywords: icon, iconoclasm, Archetype, Incarnation, hypostasis (person), nature, triadology, christology

а) Могућност иконичног изображавања Исуса Христа и Светих Божијих угодника

У вези са темом *„иконе“* почетни дијалог се водио између хришћана и Јудеја, а затим појавом иконоборства, дијалог се проширио и водио се између иконопоштоватеља и иконобораца. Иконопоштоватељи су осуђивали иконоборце за јерес, док су иконоборци себе сматрали носиоцима просвећења,[1] а иконопоштоватеље су оптуживали да су пали у идолопоклонство;[2] дакле, иконоборци су поистовећивали *свете рукотворене иконе* са идолима.[3] И једни и други су се првенствено позивали на текст Светога Писма Старога Завета, али и на Свештено Предање.

Покрет против *икона* је започет у Византији, у црквеним круговима, по свој прилици, пре него у политичким.[4]

Међусобна борба између иконобораца и иконопоштоватеља је окарактерисала цео VII век, да би се наставила у VIII и IX веку. У то време је Црква је изнела свој званични став о појму, суштини, природи, значају и улози *светих рукотворених икона.*

Неизоставно је потребно рећи да је Седми Васељенски сабор прописао да се униште сви иконоборачки списи, што је имало за последицу да ниједан од тих списа није сачуван у свом првобитном облику. Међутим, ипак је могуће да се у доброј мери реконструише иконоборачко учење с обзиром на то да многи иконопоштоватељи и бранитељи икона — свети Оци и црквени писци, у својим списима износе главне поставке и ставове иконобораца.

Неће бити на одмет да подвучемо чињеницу да су се хришћани иконоборци налазили под утицајем јудејства,[5] древне грчке философије, гностицизма,[6] павликијанизма, несторијанизма, евионизма, монофизитизма, монтанизма[7]

* Висока школа — Академија Српске Православне Цркве за уметности и консервацију, Краља Петра бр. 2, 11000 Београд; akademija@spc.rs

[1] В. В. Болотов, *Предавања из историје древне Цркве. Историја Цркве у периоду Васељенских сабора. Историја богословске мисли*, Краљево 2006, 424–425.

[2] Cf. V. Byčkov, *Die philosophish-ästhetischen Aspekte des byzantinischen Bilderstreites*, Φιλοσοφία 8–9 (1978–1979) 343; Χρ. Παπαδόπουλου, *Αἰτίαι καὶ γενικὸς χαρακτὴρ τῆς εἰκονομαχίας*, Θεολογία 8 (1930) 13.

[3] Опширније о томе: N. Baynes, *Idolatry and the Early Church*, in: idem, *Byzantine Studies and Other Essays,* London 1955, 134; Th. Sideris, *The Theological Arguments of the Iconoclasts during the Iconoclastic Controversy*, Byzantine Studies 6 (1979) 185; D. Stein, *Der Beginn des byzantinischen Bilderstreits und seine Entwicklung bis in die 40er Jahre des 8. Jahrhunderts*, München 1980, 257.

[4] Болотов, *Предавања*, 430.

[5] Cf. A. Louth, *St. John Damascene. Tradition and Originality in Byzantine Theology*, Oxford 2002, 211.

[6] Гностицизам представља синкретистички, философско-религиозни покрет, који је тежио да хришћанство претвори у религиозно-философски поглед на свет. Богочовек Исус Христос у гностицизму нема места.

[7] Опширније о утицају монтанизма на иконоборце: K. Schwarzlose, *Der Bilderstreit, ein Kampf der griechischen Kirche um ihre Eigenart und um ihre Freiheit*, Gotha 1890.

и докетизма,[8] а били су помогнути и исламом. Уз то, погрешно су протумачили текст Светога Писма;[9] нарочито су погрешно поимали другу Божију заповест из Декалога, којом се забрањује прављење идола и кипова и служење истима (Изл. 20, 3–5; Пон. Зак. 5, 8–9), а последица тога је била одбацивање „*икона*“, скулптура, символа и њихове употребе у Цркви Христовој.[10] Иако су се позивали на Свето Писмо и Свето Предање, иконоборци нису могли да оправдају своје учење, јер је оно било неосновано и за своје тврдње нису могли да нађу ослонца нити у Светом Писму нити у Светом Предању. Једном речју, нису могли да докажу да се *свеше иконе* поистовећују са идолима.[11]

Осим наведених разлога, за појаву и ширење иконоборства, постојали су и политички разлози, који нису ни мало занемарујући када се узму у обзир политичка кретања онога времена.

Непријатељство према *свешим иконама* је пламтело у малоазијским провинцијама Византијског царства и учврстило се у извесним круговима византијског свештенства. Приступањем цара Лава III иконоборству, двадесетих година VIII века, тај покрет је постао владајуће учење византијске државе.[12] Појава иконоборства је изазвала огромне немире у Византији. Дошло је до страшних сукоба и прогона. Црква Христова је задобила многе мученике.

Иконоборство је узело нарочитог маха оног тренутка када је такав поглед и став усвојио император Лав III Јерменин (717–741), а наставио његов наследник император Константин V (741–775). Уклањање *свеших икона* из хришћанских храмова почело је 726. године, док је иконоборство у правом смислу речи почело од 17. јануара 730. године, када је Лав III издао едикт против култа *икона.* Међутим, посебно погубан догађај за иконопоштоватеље је био иконоборачки сабор који је 754. године сазвао цар Константин V, и на којем је присуствовало 318 епископа. На том сабору је донесена једногласна одлука о немогућности иконичног приказивања Исуса Христа,[13] а самим тим и о одбацивању *свеших рукошворених икона.*

Дакле, прогон (уништавање) светих *„икона“* император Лав III је започео својим едиктима о уклањању *„икона“* из хришћанских храмова на територије целе Византије,[14] са образложењем да не треба иконично изображавати Исуса Христа, нити икони указивати поштовање. Иконоборци су неосновано тврдили да на тај начин чувају изворност вере православне и истинитост хришћанских догмата. Такву тврдњу је први изнео цар Константин V.[15] По православном поимању, Константинова тврдња је равна јереси.

Историјски извори нас обавештавају да се иконоборство у том периоду „претежно ослања на забрану слика из Старога Завета, а култу икона супротставља забрану идолопоклонства“.[16] Иконоборство у Византији од времена Лава III није престајало, него је само у некој мери јењавало и поново се распламтело под Лавом Јермeнином II (813–820), а знатно изгубило од јачине већ под Михаилом II (820–829), да би га затим Теофило (829–842) прихватио са свим фанатизмом, надовезујући се, и у теорији и у пракси, на узор из претходног столећа.[17] Одржани су и иконокластички Сабори 754. и 815. године, на којима су донете одлуке о забрани икописања и иконопоштовања. Додаћемо само то да христолошки проблем остаје главно питање око питања *рукошворених икона.* Не разумевајући тајну Богочовечанске Личности Исуса Христа, иконоборци су тврдили да је божанска природа Исуса Христа иконично неописива,[18] што ће рећи, да *икона* Христа није целовита пошто иконично изображење треба да се односи на обе Христове природе; дакле, закључују иконоборци, иконично изображавање Исуса Христа неминовно води у поделу Богочовечанске Личности. Основна грешка иконобораца се састоји у томе што су они иконично изображавање (сликање, живописање) доводили у везу са природама (божанском и човечанском у Христу), а не са Ипостаси.[19] Једном речју, иконоборци су поистовећивали Ипостас и природе. Осим тога, неоправдано су сматрали да се *рукошворена икона* суштински поистовећује са својим *узором* (*ӣрошошийом*).[20] Овакво иконоборачко погрешно и неосновано

[8] Докетизам је јерес по чијем учењу Исус Христос је само обичан човек, а не Богочовек.

[9] Cf. Stein, *Der Beginn,* 258 (*Das Bildrestreit war so von Anfang an ein streit um die rechte Auslegung der Schrift*).

[10] Мојсијев Закон је ради одбране од идолопоклонства забрањивао употребу „икона“. Питер Крејги (P. C. Craigie, *The Book of Deuteronomy*, Grand Rapids 1976, 153) примећује да је представљање Бога у људском облику била права опасност за Израиљце. Опширније о тој теми: Јован Дамаскин, *Айологешска слова ӣрошив оних који одбацују свеше иконе*, 1, 16 (PG 94, 1248B). Cf. Θ. Ζήσης, *Εικόνες στην Ορθόδοξη Εκκλησία*, Θεσσαλονίκη 1995, 15–17; Π. Τσορμπατζόγλου, *Ἡ φύση καὶ ἡ προοπτική της εἰκονομαχίας. Ἰδεολογικὲς ἐπιδράσεις, στόχοι καὶ σκοπιμότητα*, Θεολογία 66 (1995) 708–710; M. G. Chapman, A. E. J. Gonzales, *A brief historical and theological overview of the iconoclastic controversy*, Κληρονομία 8 (1976) 324–325; E. Nielsen, *The Ten Commandments in New Perspective*, London 1968, 10–13; C. F. Delitzsch, *The fourth book of Moses*, in: C. F. Keil, F. Delitzsch, *Biblical commentary on the Old Testament*, Grand Rapids 1988, 114; W. C. Kaiser, *Exodus,* Grand Rapids 1990 (The Expositor's Bible Commentary, 2), 422.

[11] Cf. C. von Schönborn, *L'icône du Christ. Fondements théologiques élaborés entre le 1er et le 2e Concile de Nicée (325–787)*, Fribourg 1976, 158.

[12] Г. Острогорски, *О веровањима и схвашањима Визаншинаца*, Београд 1970, 12.

[13] Иконоборачка одлука гласи: «Они који поштују иконе падају или у несторијанство, или у монофизитство. Христова икона, према намери оног који ју је насликао, приказује Христа. Али Христос је Богочовек. Према томе, икона приказује или саму Христову Божанску природу, или Божанску и људску природу заједно, или, пак, само људску природу, одвојено од Божанске. У првом случају добија се «Божанство описиво» — τὸ θεῖον περιγραπτὸν, у другом «Божанство сливено са телом» — «τὸ θεῖον τὴ σαρκὶ ψηχυθὲν», у трећем «τὸ σῶμα τοῦ Χριστοῦ ἀθέωτον καὶ διηρημένον καὶ πρόσωπον ἰδιουπόστατον». Дакле, немогуће је насликати неизрециву тајну сједињене две природе у Христу. Према томе, Христова икона није могућа по самој суштини ствари“ (G. D. Mansi, *Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio*, XIII, Paris 1902², 263).

[14] Уместо ликова Светих, иконоборци су почели да украшавају хришћанске храмове другим мотивима: на првом месту су иконично изображавали крст, а затим представе из животињског и биљног света, животиње, птице, цвеће, дрвеће итд. Cf. Стефан ђакон, *Живош Свешог Сшефана Новог* (PG 100, 1120C). Опширније о тој теми: A. Frolow, *Le Christ de la Chalce*, Byzantion 33 (1963) 107–120; J. Moorhead, *Iconoclasm, the Cross and the Imperial Image*, Byzantion 55 (1985) 165–179.

[15] Cf. Mansi, *Sacrorum conciliorum*, XIII, 240C.

[16] Острогорски, *О веровањима и схвашањима Визаншинаца*, 12. Д. Спиридонос [Δ. Σπυρίδωνος, *Περὶ τῆς οὐσίας καὶ τοῦ περιεχομένου τῆς Εἰκονομαχίας*, Εκκλησιαστικός φάρος 8 (1911) 434–468], вели да «οὐ μὲν εἰκονομάχοι τῆς πρώτης περιόδου βασίζονται ἐπὶ ματαφυσικκης ἐπόψεως, οἱ δὲ τῆς δευτέρας ἐπὶ ἁγιογραφικης καὶ ἐκκλησιαστικοϊστορικης».

[17] Cf. Острогорски, *op. cit.*, 13.

[18] Cf. Теодор Студит, *Анширишик ӣрошив иконобораца*, *I* (PG 99, 349C).

[19] Cf. Теодор Студит, *Анширишик*, *III* (PG 99, 405A).

[20] Цар Константин V отворено каже: «Καὶ εἰ καλῶς, ὁμοούσιον αὐτὴν εἶναι τοῦ εἰκονιζομένου», cf. Никифор Цариградски, *Анширишик ӣрошив Консшаншина Койронима, I* (PG 100, 225A). Многи истраживачи сматрају да се цар Константин V налазио под

одрицање иконичног описивања Исуса Христа, учени Теодор Студит сматра да одводи у јеретичко (докетско) поимање очовечења Бога Логоса.[21] Ту иконоборачку заблуду осудила је Православна Црква и изнела свој став о горе постављеном питању; она иконоборце назива неразумнима и непобожнима пошто тврде да икопоштоватељи онично изобржавају божанску природу.

Овде ћемо нагласити да је проблем иконоборства у ствари „дубљи сукоб око трајног и свеобухватног смисла вере, уметности, лепоте, литургије. Јер свете иконе у Цркви оваплоћеног Христа Богочовека јесу уметничка дела и „споменици културе", али и много више од тога: оне су документ хришћанске вере, вере у трајни и непролазни смисао и боголикост лика људског, христолике личности Светитеља као истинских људи. Први такав истински *Лик* пројавио је сам Христос и зато је кључ читавог спора око икона било питање иконе Христове".[22]

Штавише, иконоборци, имајући негативан став према мртвој материји, неосновано су поистовећивали иконопоштовање са идолопоклонством.[23] Данас се у протестантском свету и даље наставља иконоборачка пракса,[24] тако да се у данашњем теолошком дијалогу осећа ехо иконоборачких ставова и стремљења наслеђених из историје древне Цркве.[25]

Ослањањајући се на Свето Писмо Старога и Новога Завета, као и на Свештено Предање, Православна Црква је у дијалогу са иконоборцима заузела званични и одређени став у вези са употребом *светих икона* и символа у свом литургијском животу и прослављању Тројичнога Бога. Оци VIII и IX века нису се први бавили теологијом *иконе,* него, као што смо већ рекли, то је тема која своју основу има у Светом Писму и Свештеном Предању.[26] О тој теми се нарочито говорило у IV веку у вези са тријадолошким расправама.[27]

По православном учењу, идолопоклонство је служење творевини а не Богу Творцу, односно, служење твари (материји) — идолима од које су направљени, или служење бићима на које се идоли односе.[28]

На Седмом Васељенском сабору (787) донете су посебне одлуке о питању иконопоштовања. Према мишљењу Отаца Седмог Васељенског сабора, икона освећује очи оних који је гледају и уздиже њихов ум у мистичко богопознање.[29] Сабор је ослањајући се на учење Светога Писма и Свештеног Предања, а у духу свеправославног хришћанског учења, усвојио указивање *почасног поклоњења* (поштовања) светим „иконама": Христа, Пресвете Богородице, Анђела и Светитеља Божијих: „Ми православни смо од Апостола и Отаца примили предање да се пред светим иконама „поклањамо", то јест да их целивамо, јер то и значе ове речи: поклањати се на старом грчком дијалекту значи волети и љубити. Јер кад неко нешто воли, он се томе и поклања, то јест то љуби и целива, као што то показује и наш људски однос, кад се према пријатељима односимо са пажњом и љубављу".[30]

Свети Јован Дамаскин, покренут побожношћу, вели да је „поклоњење символ припадања и поштовања. Познати су нам његови различити начини. Прво (поклоњење) је богослужбеног типа (κατά λατρείαν): њега приносимо једино Богу, по природи поклоњења достојном. Онда поклоњење приношено ради по природи поклоњења достојног Бога његовим пријатељима и слугама, као што су се Исус Навин и Данило поклонили анђелу, или божанским местима, по Давидовим речима: „Поклонимо се месту на којем стајаху ноге његове"; или ономе што је њему посвећено: тако се сав Израил поклонио шатору и храму у Јерусалиму, около стојећи и непрестано се одасвуда према њему клањајући; или кнезовима које је он изабрао: као Јаков Исаву, као старијем брату по Богу и фараону Богом постављеном кнезу, и Јосифу његова браћа. Знам и за почасно узајамно приношење поклоњења, као Аврама синовима Еморовим. Зато, дакле, укини свако поклоњење или свако прихвати са одговарајућим смислом о начином".[31]

Православни је став да се „поштовање *„иконе"* заснива на теолошкој и антрополошкој истини да је Бог из љубави створио човека „по лику Своме" и да се после, при оваплоћењу, сам Бог у Христу *уобличио* у човека, те се тако у Цркви сјединила у вечну и бесмртну заједницу слика и Оригинал, лик и Прволик".[32] Када Бог Логос постаде тело, вели свети Иринеј Лионски, Он истински показа лик Свој, поставши само оно што беше лик Његов (то јест човек, саздан по лику Његовом), и темељно васпостави подобије, чинећи човека саподобним невидљивом Оцу помоћу видљивог Логоса.[33]

утицајем источњачких народа, првенствено оних који су живели на просторима Месопотамије, али и под утицајем ислама. Cf. H. von Campenhausen, *The Theological Problem of Images in the Early Church*, in: idem, *Tradition and life in the church. Essays and lectures in church history*, Philadelphia 1968, 192; Baynes, *Idolatry*.

[21] Cf. Теодор Студит, *Антиритик*, *III* (PG 99, 405A).

[22] Атанасије Јевтић, *1200 година Седмог Васељенског сабора*, Градац 16 (1988) 8–9.

[23] Cf. Стефан ђакон, *Живот Светог Стефана Новог* (PG 100, 1084B). Опширније о иконоборству и идолопоклонству: G. E. Wright, *The Old Testament against its environment*, London 1957; H. F. von Campenhausen, *Die Bilderfrage als theologisches Problem der alten Kirche*, Zeitschrift für Theologie und Kirche 49 (1952) 33–60; E. Kitzinger, *The Cult of Images in the Age before Iconoclasm*, DOP 8 (1954) 94–133; E. Benz, *Theologie der Ikone und des Iconoclasmus*, in: *Entmythologisierung und Bild*, Hamburg 1964 (Kerygma und Mythos VI/2), 88–102; Β. Γιαννόπουλος, *Αι χριστολογικαί αντιλήψεις των εικονομάχων*, Αθήνα 1975.

[24] О томе постоји богата литература. Cf., нпр., T. Copple, *Is Venerating Icons Idolatry?*, Orthodox Christian Information Center*,* 1997, 6–10 (http://orthodoxinfo.com/inquirers/icon_bowing.aspx); V. I. Petrenko, *Theology of Icons. A Protestant perspective* (Master of Theology thesis, Brunel University), London 1997, 47–65; Α. Παπαδόπουλου, *Ἡ θεολογία τῆς εἰκόνας στὸ ἐπίκεντρό τοῦ διαλόγου Ὀρθοδόξων καὶ Ἀγγλικανῶν*, in: *Μνήμη Ιωάννου Ευ. Αναστασίου*, Θεσσαλονίκη 1992, 507–520.

[25] Cf. Α. Παπαρνάκης, *Η περί απεικονίσεων του Θεού και ιερών συμβόλων αντίληψη της Παλαιάς Διαθήκης (με αφορμή την εικονομαχική έριδα)*, Θεσσαλονίκη 2000 [ανάτυπο από το περιοδικό Γρηγόριος ο Παλαμάς 83 (2000)], 4

[26] Опширније и детаљније о тој теми: A. Nichols, *The art of God incarnate. Theology and image in Christian tradition*, London 1980, 13–48; Cl. A. Holbrook, *The iconoclastic Deity. Biblical images of God*, Lewisburg –London 1984.

[27] Опширније: G. B. Ladner, *The Concept of the Image in the Greek Fathers and the Byzantine Iconoclastic Controversy*, DOP 7 (1953) 1–34; V. Lossky, *The Theology of the Image*, Sobornost 3 (1957–1958) 510–520; R. Hanson, *The Transformation of Images in the Trinitarian Theology of the Fourth Century*, Studia Patristica 17/1 (1982) 115; Α. Γλαβίνα, *Αἵ περὶ Εἰκόνων ἰδέαι τοῦ Μεγάλου Βασιλείου*, Γρηγόριος ο Παλαμας 55 (1972) 79–87; Δ. Κούτρα, *Ἡ ἔννοια τῆς Εἰκόνος εἰς τὸν ψευδὸ-Διονύσιον ἀρεοπαγίτην*, Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών 35 (1966–1967) 243–258.

[28] Cf. Mansi, *Sacrorum conciliorum*, XII (1901²), 962B.

[29] Cf. Синодик Недеље Православља.

[30] Акта Седмог Васељенског сабора, v. Mansi, *Sacrorum conciliorum*, XIII, 404.

[31] Јован Дамаскин, *Апологетска слова против оних који одбацују свете иконе*, 1, 14 (PG 94, 1248B).

[32] Атанасије Јевтић, *1200 година Седмог Васељенског сабора*, 6.

[33] Иринеј Лионски, *Против јереси*, V, 16:2–3 (PG 7/2, 1167–1168).

Иконопоштоватељи јасно кажу да по телесном изгледу побијају јеретике који празнослове да је Бог Логос привидно, а не стварно постао човек.[34] Оци такође одговарају иконоборцима да иконопоштоватељи не изображавају иконично Христову човечанску природу, него изображавају Ипостас (Личност) оваплоћеног Бога Логоса.[35] То јест, то што се иконично изображава јесте лик Богочовека Исуса Христа; тај људски лик је истинита *икона* (слика) Христове Личности и тај лик су видели Његови савременици.[36] Цар иконоборац Константин V није смогао снаге да појми ту истину, а последица његовог неразумевања је била та што је неосновано тврдио да телесни лик (изглед) Христа није аутентична *икона* (слика) Христове Личности јер, наводно, не изображава обе Христове природе.[37] Управо због тога, Констанин извлачи закључак да се *антропоморфна* представа Исуса Христа не може назвати *Икона* Христа јер *име* означава обе природе Богочовека Христа, док се на *икони* изображава само Његова човечанска природа.

И цар Константин V и други иконоборци његовог времена, правили су основну грешку што су природама (божанској и човечанској) у Богочовечанској Личности Исуса Христа приписивали оне особине које припадају Ипостаси а не природама. Једном речју, нејасан им је био начин постојања двеју природа у Ипостаси очовеченог Бога Логоса, због чега су и тврдили да иконично приказивање (изображавање) Исуса Христа значи изображавање (сликање) Његових природа.[38] Према томе, иако иконоборци говоре о иконичној представи једног лица, они ипак у ствари под тим подразумевају иконично приказивање природа.[39] Пошто је немогуће иконично приказати божанску природу, иконоборци изводе закључак да је *рукотворена икона* Христа лажна и идол.

Црква је, једном речју, ослањајући се на Свето Писмо и Свештено Предање, усвојила и одобрила употребу *„икона“* јер је тако било у духу њеног учења и у њеној вишевековној пракси.[40] Могли бисмо слободно рећи да се иконописање у Православној Цркви не налази у супротности са њеном тријадологијом и христологијом, него напротив: изражава је.

Додуше, и иконоборци су покушавали да своје учење оправдају позивајући се на исте изворе,[41] али неуспешно. Иконоборци су се у својим неоснованим тврдњама позивали на Оце Кападокијце: Василија Великог, Атанасија Великог и Григорија Нисијског, који су могућност иконичног изображавања Исуса Христа повезивали са светом тајном оваплоћења Бога Логоса.[42] У раном периоду испољавања своје нетрпељивости према *светим иконама,* иконоборци су се нарочито позивали на Јевсевија Кесаријског (умро 339), који је иначе погрешно учио о христологији и пао је у монофизитску јерес.[43] Познато је Јевсевијево писмо упућено Констанцији, сестри цара Константина Великог, у којем он закључује да се оваплоћени Бог Логос не може иконично представити.[44] По Јевсевијевом погрешном мишљењу, свако иконично представљање оваплоћеног и очовеченог Сина Божијег — Исуса Христа, равно је идолопоклонству.[45] На жалост, Јевсевије Кесаријски је имао великог утицаја на касније иконоборце, што се види и у одлукама иконокластичког Сабора одржаног 754. године.[46]

Византијски иконоборци су се бунили нарочито против иконичног приказивања Исуса Христа, јер су се плашили да на тај начин долази до мешања или сливања двеју природа у Христу,[47] и то је био разлог што су одбацивали *иконе* са насликаним Христовим ликом. Иконоборци су погрешно поимали тајну Богочовечанске Личности Исуса Христа и није им било потпуно јасан однос двеју природа према Ипостаси Сина Божијег. Главни проблем се састојао у томе што иконоборци, иако су прихватали постојање двеју природа у Богочовеку Исусу Христу, ипак нису прихватали њихове природне особине, а нарочито нису прихватали могућност иконичног изображења Христове човечанске природе.[48] Последица тога је била та што су сматрали да се Божанство не може ликовно представити, а пошто је Исус Христос истовремено и Бог и Човек (= Богочовек), по иконоборачком резоновању, Он не може као такав да се представи на *икони.* Христос има две природе: једну Божанску и једну човечанску. Ко хоће да представи само Његову човечанску природу, настављају иконоборци, огрешује се о догму нераздвојености тих двеју природа и пада у несторијанску јерес, јер Светој Тројици додаје и че-

[34] Cf. Григорије Акрагантијски, *Објашњења Књиге Проповедникове* (PG 98, 1173B).

[35] Cf. Mansi, *Sacrorum conciliorum*, XIII, 252D.

[36] Cf. Γ. Δ. Κόρδης, *Μορφή και εικόνα. Η προβληματική για τη σχέση μορφής και εικόνας κατά τους εικονομάχους και εικονόφιλους*, Αθήνα 1991, 103.

[37] Константин V поставио је следеће питање: «Καὶ πῶς τοῦ θεοῦ καὶ ἀνθρώπου ὄνομα τὴν θείαν φύσιν σημαῖνον καὶ ἀνθρωπίνιν ἐπὶ τὴ εἰκόνι ἐκείνη ἔχομεν καλέσαι τὴ δυνατως ἐχούσῃ ἀνθρώπου μόνον φύσιν χαρακτηρίζειν, καὶ τὴν θείαν καὶ ἀκατάληπτον φύσιν μή;», cf. Никифор Цариградски, *Антиритик, I* (PG 100, 313A).

[38] Cf. G. Ferraro, *II Concilio Niceno II nel suo XII anniversario*, La Civiltà Cattolica 3294 (1987) 449–461

[39] Cf. Κόρδης, *Μορφή και εικόνα.* 117; Никифор Цариградски, *Антиритик, I* (PG 100, 237A).

[40] Cf. одлуке Седмог Васељенског сабора (Πρακτικά), Mansi, *Sacrorum conciliorum*, XIII, 409.

[41] Cf. Јован Дамаскин, *Апологетска слова против оних који одбацују свете иконе*, II,7 (PG 94, 1288D). О злоупотреби и погрешном тумачењу Светог Писма од стране иконобораца v. Χ. Βούλγαρη, *Ἡ χρησιμοποίησις τῆς Ἁγίας Γραφῆς κατὰ τὰς εἰκονομαχικᾶς ἔριδας*, in: *Ἀντιπελάργησις*. Τόμος τιμητικὸς πρὸς τὸν ἀρχιεπίσκοπο Κύπρου κ.κ. Χρυσόστομον ἐπὶ τῆς εἰκοσιπενταετηρίδι τῆς ἀρχιερατικῆς αὐτοῦ διακονίας, Λευκωσία 1993. У одбацивању икона, хришћани иконоборци су нашли велику подршку у јудаизму и исламу. Историја је забележила велике немире, прогоне и крваве сукобе у Византији поводом поштовања икона и употребе истих у Цркви. О томе сведоче хришћански извори, v. Леонтије епископ Неаполиса, *Из пете беседе о апологији хришћана против Јудеја и о иконама светих* (PG 93, 1597–1612); Јован Дамаскин, *op. cit.* (PG 94, 1231–1420). Дијалог око наведеног питања никада није престао, с обзиром на то да су иконоборци нашли своје следбенике у протестантизму и многим хришћанским сектама, v. L. Barnard, *The Theology of Images*, in: *Iconoclasm. Papers given at the Ninth Spring Symposium of Byzantine Studies,* University of Birmingham, March 1975, ed. A. Bryer, J. Herrin, Birmingham 1977, 7–14.

[42] E. J. A. Martin, *A History of the Iconoclastic Controversy*, London 1978, 130.

[43] Cf. Mansi, *Sacrorum conciliorum*, XIII, 255A. Детаљније о Јевсевијевом јеретичком учењу о *светим иконама*: Κόρδης, *Μορφή και εικόνα*, 130–139.

[44] Ευσέβιος Καισαρείας, *Προς Κωνσταντίαν*, in: Ευσέβιος Καισαρείας, *Κατά Μαρκέλλου, Εκκλησιαστική Θεολογία Α΄-Γ΄, Επιστολαί*; Μάρκελλος Αγκύρας; Βασίλειος Αγκύρας, Αθήνα 1962 (Βιβλιοθήκη Ελλήνων Πατέρων και Εκκλησιαστικών Συγγραφέων, Τ. 29), 172–173; cf. и idem, *Εκκλησιαστική Ιστορία Ζ΄- Ι΄; Περί των εν Παλαιστίνη μαρτυρησάντων κ.λ.π.*, Αθήνα 1959 (ΒΕΠΕΣ, Τ. 20), 162; idem, *Περί των τοπικών ονομάτων; Εις τον βίον Κωνσταντίνου βασιλέως Α΄- Δ΄*, Αθήνα 1960 [ΒΕΠΕΣ, Τ. 24], 147.

[45] Ευσέβιος Καισαρείας, *Προς Κωνσταντίαν*, 173. То је и био разлог што је Јевсевије *a priori* одбацио могућност живописања Исуса Христа; cf. Baynes, *Idolatry*, 123; von Schönborn, *L'icône du Christ*, 158.

[46] Cf. Mansi, *Sacrorum conciliorum*, XIII, 276D.

[47] Cf. Mansi, *Sacrorum conciliorum*, XIII, 340C, 341A.

[48] Cf. Никифор Цариградски, *Антиритик, I* (PG 100, 237BC).

тврто лице. Ако пак неко хоће на икони да представи обе Христове природе, он греши о несливености двеју природа, пада дакле у монофизитску јерес и чини злочин својом богохулном обешћу, желећи да представи Божанство које се не може представити. Према томе, ликовно представљање Христа уопште је немогућно, јер противречи основним верским догмама.[49] Иконоборци због тога сматрају да је свако иконопоштовање равно идолопоклонству и јереси. Оваквом иконоборачком неоснованом и јеретичком учењу успешно су се супротставили богонадахнути Оци Цркве, а истинитост православног учења је потврђена на Васељенским Саборима. Пошто се иконоборачко учење поистовећује са докетским учењем, иконоборци себе искључују из Цркве.[50]

Свети Оци, ослањајући се на Свето Писмо (Јн 1,14; 1 Тим 3,16) и Свештено Предање, јасно уче да се Бог Логос оваплотио не привидно и умишљено већ заиста,[51] и да је на Себе примио потпуну и васцелу човечанску природу,[52] јер „оно што није примљено није ни исцељено, а што се сјединило с Богом, то је спасено".[53] Дакле, „Он није подражавао нити изигравао савршеног човека, него је показао да је Он стварно и зацело прави човек. Док је Бог Логос остао неизмењив у Својој суштини примивши природу потпуног човека, Он је у ствари био тело, био стварно човек, не привидно него уистини, не подражавањем него у суштини".[54]

У истинском оваплоћењу и очовечењу види се и главни циљ Божијег промишљања о свету,[55] и пошто је примио истинску (стварну) човечанску природу („несливено" и „нераздељиво"), Он је по човечанској природи описив, док је Његова божанска природа неописива.[56] Дакле, управо та чињеница да је Богочовечанска Личност Исуса Христа историјски факт, омогућава иконописцу да Га иконично прикаже.

На питање: зашто православни хришћани иконично не описују (не сликају, не изображавају, не иконопишу) Бога Оца, свети Григорије II, даје свеправославни одговор: „Зато што Га нисмо видели, али је и немогуће представити и ликовно изразити Божију природу. А ако бисмо Га видели и познали тако као и његовог Сина, потрудили бисмо се да Га опишемо и сликовно да Га представимо".[57]

Иконоборци нису правили разлику између *иконе* Христа и других *икона*, него су их једноставно све одбацивали јер сматрају да је штовање икона (иконопоштовање) равно идолопоклонству.[58] Осим тога, неосновано су сматрали да је само „хлеб" Свете Евхаристије једина богомдана *икона* Тела Христовог,[59] и тако су пали у прелест по којој „хлеб" (артос) није истинито „тело" Христово, него је само „слика" Христовог тела који (хлеб) је Он дао Својим ученицима.[60]

Можемо рећи да „борба, која се водила између иконофила и иконобораца око тумачења евхаристије, није условљена толико чињеницом што су ове странке теолошки различито схватале ову тајну, колико тиме што су ортодоксни и иконокласти под речју „слика", под појмом εἰκὼν подразумевали нешто сасвим различито. Ако је за иконоборце слика била само оно што са својим архетипом стоји у односу идентитета, онда су доиста могли

---

[49] Mansi, *Sacrorum conciliorum*, XIII, 252–264. Иконоборци постављају следеће питање: «Εἰ ἐκ δύο φύσεων ὁ Χριστός, πῶς τοῦτον εἰκονίζειν λέγοντες, οὐκ ἐξ ὧν καὶ ἐν οἷς ἐστιν ἐξεικονίζετε, εἴπερ ἀληθὴς ὑμιν ὁ λόγος; Ἐπειδὴ δὲ θάτερον διαψεύδεται, οὐκ ἔχον τὸ ἀπερίγραπτόν της θείας φύσεως ἐν τὴ ἀνθρωπίνη περιγραφή, ἀσεβὲς τὸ Χριστὸν περιγράφειν» [Теодор Студит, *Антиритик против иконобораца, III* (PG 99, 405A].

[50] Cf. Σ. Παπαδοπούλου, *Πατρολογία* Ἄ, Αθήνα 1982, 458.

[51] Кирило Јерусалимски, *Катихезе*, IV, 9 (PG 33, 465A).

[52] Cf. Теодорит из Кира, *Епитома јеретичких прича*, V, 14 (PG 83, 504B).

[53] Григорије Богослов, *Епистола Кледонију презвитеру* (PG 37, 181C).

[54] Викентије Лерински, *Комониторијум*, XIV (PL 50, 657).

[55] Cf. Максим Исповедник, *Писма*, 28 (PG 91, 621A). Свети Атанасије Велики (*Писмо Епиктету*; PG 26, 1061AB), износећи свеправославни став о тој теми истиче да уколико је Спаситељ истински и у самој ствари постао човек, извршио је спасење целога човека, то јест, не само тела него и душе и тела. Тело Господње било је људско по природи, узето од Дјеве Марије, и истинито, пошто је било истоветно с нашим, јер је Марија наша сестра, пошто смо сви од Адама.

[56] Cf. Mansi, *Sacrorum conciliorum*, XIII, 252D; P. J. Alexander, *The Patriarch Nicephorus of Constantinopole, Ecclesiastical Policy and Image Worship in the Byzantine Empire*, Oxford 1958, 31–31.

[57] Mansi, *Sacrorum conciliorum*, XII, 963DE. Cf. Теодор Студит, *Антиритик, III* (PG 99, 409A).

[58] Додуше, било је иконобораца који су дозвољавали постојање *икона,* јер су оне по њихом мишљењу служиле као успомене на минуле догађаје и личности, али су одбацивали поштовање *светих икона*. Cf. Теодор Студит, *Антиритик, II* (PG 99, 352C).

[59] У тексту који је пред нама, јасно се види учење иконобораца о Евхаристији као наводно јединој икони Христа: „Нека се радују и веселе и слободно говоре они који чистом душом граде истинску Христову слику и воле је и поштују као Бога и узимају је за спас душе и тела; њу је сам извршилац Божије воље и Бог, узевши на себе наше тело, дао својим вернима, у време добровољног свога страдања, да их видљиво и живо подсећа на њега. Јер када је хтео себе добровољно да преда узвишеној смрти која живот рађа, узео је хлеб, благословио га и заблагодаривши Богу преломио и разделивши га рекао: узмите, једите за опроштај грехова, то је тело моје. И исто тако давши чашу рече: то је крв моја; чините то да бисте се сећали мене. Тиме је хтео да каже да ни једно друго лице или вид не може да представи његово оваплоћење. Ето то је слика његова животодавног тела, начињена са одговарајућим поштовањем. Јер шта је тиме хтео премудри Бог? Ништа друго до да нама људима јасно покаже и прикаже извршену тајну у његову домострују. И као што је оно што је од нас узео само материја људског бића, потпуног у сваком погледу, које не приказује посебан лик, да се Богу не би додало неко ново лице, тако је наредио да и за слику узимамо одабрану материју, то јест, супстанцу од које је направљен хлеб, и која не представља људско обличје, да не би дошло до идолопоклонства. Као што је, дакле, Христово тело по природи свето, јер је обожено, тако је, очигледно, света и његова слика која је освећењем благодаћу обожена. Јер и то је, како рекосмо, учинио Господ Исус Христос, као што је плот коју је примио самим сједињењем обожио, тако је одобрио да и евхаристијски хлеб, који је као истинска слика физичке плоти освећен уласком у њ Духа Светога, буде тело Божије, пошто га свештеник чином узношења учини од обичног светим. По природи душом и духом пуна плот Господња бива обожена силаском Духа Светога. Тако се и Богом дана слика његове плоти, божански хлеб, испуни Духом Светим са чашом животодавне крви његових ребара. Таквом нам се показала истинска слика домостроја у плоти Христа Бога нашега, као што је било предсказано. Њу нам је предао сопственим речима Он сам, истински Творац живе природе" (Mansi, *Sacrorum conciliorum*, XIII, 261E–264ABC).

Иконоборци су одбацивали могућност иконичног изображавања Исуса Христа јер су веровали да ће тако сачувати јединство Његове Личности; иконоборци су свако иконично приказивање Исуса Христа доводили у везу са несторијевством и иконопоштоватеље су оптуживали као јеретике. V. Mansi, *Sacrorum conciliorum*, XIII, 240C, 241A; Никифор Цариградски, *Антиритик, II* (PG 100, 337A); Γιαννόπουλος, *Αι χριστολογικαί αντιλήψεις*, 179–190; S. Brock, *Iconoclasm and the Monophysites*, in: *Iconoclasm. Papers given at the Ninth Spring Symposium of Byzantine Studies,* University of Birmingham, March 1975, ed. A. Bryer, J. Herrin, Birmingham 1977, 57.

[60] Такво учење је између осталих изнео иконоборац цар Константин V. Cf. Никифор Цариградски, *Антиритик, II* (PG 100, 333B–337C); Mansi, *Sacrorum conciliorum*, XIII, 261E–264A. Опширније о православном поимању Свете Тајне Евхаристије v. M. A. Σιώτου, *Θεία ευχαριστία: αι περι της Θείας Ευχαριστίας πληροφορίαι της Καινής Διαθήκης υπό το φώς της εκκλησιαστικής ερμηνείας*, Θεσσαλονίκη 1955.

да Христовом сликом прогласе само причест. А, за ортодоксне причест, управо због тога, није могла да буде слика јер је сматрана идентичном са архетипом. У томе и долази до изражаја најдубља гносеолошка разлика која је начелно раздвајала обе странке. Далеко од тога да буде „једносушна“ — ὁμοούσιον архетипу или „истоветна“ — ταυτόν са њим, што је слика према иконокластичком схватању требало да буде, сам појам слике (εἰκὼν) претпоставља, према ортодоксним апологетима икона, суштинску разлику од архетипа… За ортодоксне иконофиле просто је несхватљиво да слика и оно што је на њој приказано треба да буду исто“.[61] У том смислу свети Јован Дамаскин отворено каже: „Нико неће бити толико луд да мисли да је сена по суштини једно исто што и истина, природа исто што и установљење, архетип исто што и оно што је од њега изведено, разлог исто што и последица“.[62]

Износећи свеправославни став о иконопоштовању, свети Никифор каже: „*Икона* и идол се међусобно разликују, тако да се они који ту разлику не увиђају с правом могу назвати идолопоклоницима“.[63]

По учењу Православне Цркве, постоји суштинска разлика између *слике* и њеног *узора,* што ће рећи да међу њима постоји сличност по *имену* (по ипостаси). *Име* се првенствено односи на Ипостас, а не на природе, које постоје на један нарочит начин у Ипостаси (=уипостазиарне су). Другим речима, божанска и човечанска природа не постоје саме за себе ван Личности.

Можемо рећи да *слика* има исто *име* као и њен *узор* на основу које је она и наслика (= са–лика). Насупрот оваквом православном поимању *слике* (*иконе*), иконоборци граде своје учење на „извесним магијско-оријенталним представама за које је карактеристична идентификација слике са оним што се слика“.[64]

Једном речју, иконоборци су погрешно поимали христологију, односно, неправославно су тумачили сједињење двеју природа (божанске и човечанске) у Божанској Ипостаси Бога Логоса — Исуса Христа. Они су тврдили да се иконичним приказивањем Исуса Христа Светој Тројици додаје и четврто лице.[65] Иконоборци су још неосновано мислили да свако иконично изображавање своди Исуса Христа на ниво обичног човека. „Христолошко скретање иконобораца, којима су ортодоксни стално пребацивали „докетизам“, лежи очигледно у томе што је њима остао скривен ортодоксни смисао Христова оваплоћења, што су они једнострано и на уштрб Христове људске природе истицали његово божанство, тј. кретали се у правцу монофизитизма, по коме се Христова људска природа претопила у његову божанску природу. Извесно приближавање иконоборског мишљења монофизитизму може се дакле утврдити и чисто теолошко-систематским путем“.[66]

Иконоборци су веровали да је Христова јединствена Личност настала спајањем двеју природа: божанске и човечанске (невештаствене и вештаствене), а не да је Његова Божанска Ипостас постојала пре оваплоћења. Било је иконобораца који нису прихватали једносуштност, равнобоштво и истобоштво Сина Божијег (Исуса Христа) са Богом Оцем, него су усвојили учење о субординацији,[67] веровали су да је Исус Христос само савршен човек али не и Богочовек, и због тога постављали неумесно питање: како је могуће иконографски представити (насликати) божанску природу у историјском Исусу Христу? По иконоборачком резоновању, немогуће је божанску природу Христову умом схватити ни ликом приказати (насликати) јер она нема лика.[68] У својим нападима на иконопоштоватеље иконоборци неосновано тврде да су, наводно, иконопоштоватељи пали у јаму безверја јер одвајају тело од божанства и сматрају да оно постоји само за себе, и приписују телу и друго лице, које представљају на икони; на тај начин додају тројству и четврто лице.[69]

Додуше, нису сви иконоборци одрицали Божанство Исуса Христа, него су првенствено умањивали савршенство и пуноћу Његове човечанске природе,[70] сматрајући да је божанска природа апсорбовала човечанску природу. Очигледно је у питању докетски начин размишљања и учења. Дакле, за иконоборце тајна Богочовечанске Личности Исуса Христа је остала без одговора и због тога су на сабору у Јерији (726) одбацили *иконе* и могућност живописања — иконичног приказивања.[71]

2) Врсте *„икона“* и различите димензије појма *„иконе“*

Износећи свеправославни став на питање какве све врста икона постоје, свети Јован Дамаскин је дао следећи одговор: Прва врста *иконе* је природна: у свакој ствари мора прво да има оно што је она по природи а тек онда оно што је по усвојењу (κατά θέσιν) и по подражавању;[72] Друга врста иконе јесте појам у Богу његове будуће творевине, то јест, Његов предвечни савет, вечно исти.[73] Трећа врста *иконе* је она коју је Бог створио по подражавању, то јест, човек.[74] Четврта врста *иконе* бива када Свето Писмо ствара образе (ликове) и изображења невидљивих и бестелесних ствари, телесно изображаваних, ради извесног поимања Бога и анђела.[75] Пета врста *иконе* се зове она која прасликује и предуказује на будуће догађаје.[76] Шеста врста *иконе*, то су оне слике које представљају сећања на догађаје или чуда или врлине, у славу и част и обележавање врсних и врлинама прослављених људи, или слику пророка, ради победе и посрамљења злих људи, на каснију корист оних који се обожују, како би зло избегли и у врлини ревновали.[77]

Богомудри Оци уче да *„икону“* треба посматрати у двема димензијама; једна димензија се тиче *„иконе“* коју свети Василије Велики назива *„природном иконом“* (φυσικὴ εἰκόνα) или *„рођеном“* (γεννιτή),[78] а друга димезија се односи на такозвану *„рукотворену икону“,*

---

[61] Острогорски, *О веровањима и схватањима Византинаца*, 48–49.

[62] Теодор Студит, *Антиритик, I* (PG 99, 341B).

[63] Никифор Цариградски, *Антиритик, I* (PG 100, 277B).

[64] Острогорски, *op. cit.*, 50–51.

[65] Cf. Јован Дамаскин, *Апологетска слова против оних који одбацују свете иконе*, I,4 (PG 94, 1236), III,6 (PG 94, 1325A).

[66] Острогорски, *О веровањима и схватањима Византинаца*, 35.

[67] Cf. Α. Θεόδωρου, *Η περί υποταγής θεωρία (subordinatio) εν τη αρχαία εκκλησία: Ιουστίνος — Ωριγένης*, Αθήνα 1961.

[68] Cf. Mansi, *Sacrorum conciliorum*, XIII, 256AB.

[69] Cf. Mansi, *Sacrorum conciliorum*, XII, 257E — 260A.

[70] Cf. Теодор Студит, *Антиритик, III* (PG 99, 409A).

[71] Cf. орос сабора у Јерији (Mansi, *Sacrorum conciliorum*, XIII, 324D).

[72] Јован Дамаскин, *Апологетска слова против оних који одбацују свете иконе*, III,18 (PG 94, 1337, 1340).

[73] Ibidem, III,19 (PG 94, 1340).

[74] Ibidem, III,20 (PG 94, 1340–1341).

[75] Ibidem, III,21 (PG 94, 1341).

[76] Ibidem, III,22 (PG 94, 1341).

[77] Ibidem, III,23 (PG 94, 1341, 1344).

[78] Василије Велики, *Хомилија XXIV: Против Савелијана, Арија и Аномиоса* (PG 31, 608A).

икону *„по обличју“* (τεχνιτὴ или κατά μίμηση).[79]

а) Природна *„икона“* (φυσικὴ εἰκόνα)

„Природна Икона“ (φυσικὴ εἰκόνα) је идентична по својој суштини са својим *Прототипом*. Под *„природном Иконом“* се подразумева Исус Христос јер је Он *„Икона Бога невидљивога“*[80], и „показује оно што је скривено“,[81] то јест, Он (Син Божији) као *„Икона“* сведочи[82] о Божанству Бога Оца и показује Бога Оца.[83] *Природна Икона* се суштински поистовећује са својим *Оригиналом,* али се од свог *Оригинала* разликује *ипостасно* (ср. Јн. 16,15), јер је *Ипостас* Бога Оца различита од *Ипостаси* Бога Сина.[84] По Свом Божанству, оваплоћени Бог Логос (=Исус Христос) је *природна Икона* Бога Оца.[85] За *„природну Икону“* можемо рећи да је то прва *Икона* коју је Бог насликао. „Сам Бог је први родио Јединородног Сина свога, своју живу икону, природну, непромењљиво обличје своје вечности“.[86]

По трезвеноумљу светог Јована Дамаскина, „природна и непромењљива икона невидљивога Бога јесте Син Очев који у Себи показује Оца… Син је природна икона Оца, непромењљива, по свом Оцу слична изузев нерођености и очинства“.[87] Свети Теодор Студит појашњавајући ову мисао додаје да постоји разлика између *Прототипа* и *„Природне иконе“,* али та разлика није по природи, јер *Лик* и *Прволик* имају једну и исту природу (божанску), него се они међусобно разликују „ипостасано“, то јест, они су различите Личности: «οὐ φυσικὴν διαφορὰν ἔχει πρὸς τὸ αἴτιον, ἀλλ ὑποστατικήν».[88] По Теодору Студиту таква сличност постоји између оца и сина, и сваки човек је природна икона (слика) свога оца и своје мајке са којима се поистовећује по суштини, док се разликује по својој личности.[89]

По светоотачком учењу, пошто је код *„природне иконе“* Прототип (*Праузор*) Бог, тада то значи да је и *„Икона“* Прототипа не само Бог по својој суштини, него и по свом пореклу јер *„икона“,* штавише указује и на своје порекло.[90] Пошто се Отац налази у Сину, и Син у Оцу, свети Григорије Нисијски правилно закључује да су *Праузор* и *„Икона“* неодвојиви једно од другог.[91] Према томе, у *„Природној икони“* нам се открива постојање суштинског и природног односа између *Прототипа* (Праузора) и *„Иконе“*.[92] Оваплоћени Син Божији, дакле, у Себи показује Бога Оца тако да ми „у Сину видимо Оца“.[93] Светоотачка је мисао да „нико није видео природу Божију него само образ (τύπον) и икону (слику) онога што ће се догодити у будућности“.[94] Управо због постојања таквог односа, можемо да говоримо о богопознању Свете Тројице, као и о литургијско-педагошко-дидактичком значају светих *„икона“,* које нам је даровао Син Божији — *„природна Икона“* Бога Оца, оваплоћујући се и улазећи у свет и историју.

б) *Рукотворена икона* (τεχνιτὴ εἰκόνα, или κατά μίμηση)

Свети Јован Дамаскин је *„рукотворену икону“* (τεχνιτὴ) окарактерисао као „подобије и приказање и изображење некога, које собом показује оно што је насликано“.[95] Из Дамаскинове дефиниције се јасно види да а) *„рукотворена икона“* не постоји сама за себе — није аутономна, него да б) непосредно зависи од „лика“ који је на *икони* насликан и који *икони* даје вредност, и в) да се у томе састоји циљ постојања *иконе*.[96]

Рукотворену икону бисмо могли да окарактеришемо као видљиву спону — свештени мост између невидљивог *пралика* и човека верника, којом човек ступа у живу заједницу са Тројичним Богом. Бог је човеку хришћанину подарио нетварну благодат да би „невештаственим видом ума“[97] могао преко *рукотворене иконе* да сагледа невидљиву стварност. У том смислу *икона* служи као живо огледало.[98]

За разлику од „*Природне иконе*“ у којој се „*Прволик*“ и „*Икона*“ суштински поистовећују, али се разликују по „*Ипостаси*“ (Отац и Син) и тако због једне и исте божанске природе не постоје два Бога него један Бог, у „*рукотвореној икони*“ (τεχνιτὴ) је сасвим другачије: „*рукотворена икона*“ се поистовећује са *прототипом* (праволиком) „*по обличју*“ (по сличности), док се разликује по суштини.[99] Дакле, поистовећивање је само због сличности која постоји између *иконе* и њеног стварног *праузора.*[100] На пример: *икона* Христа се суштински разликује од свога *праволика* (прототипа), то јест, од оваплоћеног Бога Логоса, али се поистовећује са праволиком *„по обличју“*.[101] То

---

[79] Василије Велики, *Против Евномија* 2, 17 (PG 29, 604C–605A); idem, *О Духу Светоме*, XVIII (PG 32, 149C).

[80] Cf. Василије Велики, *Хомилија XXIV: Против Савелијана, Арија и Аномиоса* (PG 31, 607A).

[81] Јован Дамаскин, *Апологетска слова против оних који одбацују свете иконе*, III, 18 (PG 94, 1337, 1340). Свети Василије каже да знање о Прототипу стичемо преко иконе. Cf. Василије Велики, *Против Евномија*, 1, 17 (PG 29, 552B).

[82] Cf. *Јован Дамаскин, op. cit.*, III, 17 (PG 94, 1337).

[83] Cf. Григорије Богослов, *Беседе,* 30 (PG 36, 129A).

[84] Cf. Теодор Студит, *Антиритик, III* (PG 99, 501B).

[85] Cf. Василије Велики, *Хомилија XXIV: Против Савелијана, Арија и Аномиоса* (PG 31, 607A).

[86] Јован Дамаскин, *op. cit.*, III, 26 (PG 94, 1345, 1348).

[87] Јован Дамаскин, *op. cit.*, III, 18 (PG 94, 1337, 1340).

[88] Теодор Студит, *Писмо Платону, своме духовноме оцу, о поштовању икона* (PG 99, 501B).

[89] Теодор Студит, *Оповргавање и рушење богохулних песама* (PG 99, 461B). Cf. Јован Дамаскин, *op. cit.*, III, 16 (PG 94, 1337).

[90] Никифор Цариградски, *Антиритик, III*, 23 (PG 100, 412B). Cf. Григорије Богослов, *Беседе* 30 (PG 36, 129B). Исто тако, по Својој човечанској природи Исус Христос је природна „икона“ Своје мајке — Дјеве Марије, и као што је њу могуће иконично описати (представити, изобразити), то правило важи и за Њега.

[91] Cf. Григорије Нисијски, *Против Евномија*, I (PG 45, 448A).

[92] Cf. Δ. Τσελεγγίδης, *Η θεολογία της εικόνας και η ανθρωπολογική σημασία της*, Θεσσαλονίκη 1984, 28.

[93] Јован Дамаскин, *Апологетска слова против оних који одбацују свете иконе*, III, 18 (PG 94, 1337, 1340).

[94] Јован Дамаскин, *op. cit.,* III, 26 (PG 94, 1345, 1348).

[95] Јован Дамаскин, *op. cit.,* III, 16 (PG 94, 1337). Cf. Теодор Студит, *Антиритик, III* (PG 99, 417A).

[96] Cf. Τσελεγγίδης, *Η θεολογία της εικόνας*, 31.

[97] Јован Дамаскин, *op. cit.*, III, 25 (PG 94, 1344–1345).

[98] Cf. Теодор Студит, *Против иконобораца, седам поглавља*, 1 (PG 99, 489A).

[99] Cf. Теодор Студит, *op. cit.*, 1 (PG 99, 488D–489A); idem, *Антиритик, III* (PG 99, 417C); Никифор Цариградски, *Антиритик, III*, 2 (PG 100, 417B); idem, *Антиритик, I*, 30 (PG 100, 280B). О ипостасном поистовећивању *рукотворене иконе* са својим *узором,* говори и свети Атанасије Велики када наводи за пример слику земаљског Цара, рекавши да «ὅτι βασιλεὺς λέγεται καὶ ἡ τοῦ βασιλέως εἰκὼν' καὶ οὐ δύο βασιλεῖς», (Атанасије Велики, *Против аријанаца*, 3, PG 26, 332A). О постојању двеју врста *икона*: *природне* и *рукотворене* v. I. P. Sheldon-Williams, *The Greek Christian Platonist tradition from the Cappadocians to Maximus and Eriugena*, in: *The Cambridge History of Later Greek and Early Medieval Philosophy*, ed. A. H. Armstrong, Cambridge 1970, 506.

[100] Cf. Атанасије Велики, *Против аријанаца*, 3 (PG 26, 332B); Τσελεγγίδης, *Η θεολογία της εικόνας*, 33.

[101] Cf. Κ. Κορναράκης, *Η θεολογία των ιερών εικόνων κατά τον όσιο Θεόδωρο τον Στουδίτη*, Κατερίνη 1998, 205.

је тако због тога што се, по православном поимању *иконе*, на *икони* не слика и не изображава природа, него се слика *личносӣ* (ипостас) *ӣрволика*,[102] што значи да је ту реч о две различите природе: једна је природа *ӣрволика*, а друга (другачија) је природа вештаствене *иконе*. Управо због тога је могуће да се име „Христос", које је већ само по себи „*Природна икона",* даје и оваплоћеном Богу Логосу, *Праузору* дакле, и *рукоӣвореној икони.*[103]

Овакво учење о различитости природа *ӣрволика* и *иконе*, изнето је и усвојено на Седмом Васељенском сабору,[104] по којем је *»име«* главни чинилац општења и заједничења *»рукоӣворене иконе«* са својим *ӣрволиком.*[105]

Од посебне важности за разумевање *рукоӣворених икона* јесте чињеница да се на њима увек представљају и сликају историјске личности (Исус Христос или светитељи) са одређеним карактеристикама, а никада се не живопишу измишљене или непостојеће личности.[106] Једном речју, *иконе* своје постојање дугују своме *оригиналу.* На тај начин *рукоӣворена икона* с једне стране сведочи о истинској присутности *ӣрволика* на *икони,* а са друге *икона* приказује живу и облагодаћену заједницу која постоји између *ӣрволика* и човека који штује *икону.* Свако одрицање *„рукоӣворених икона"* значи исто што и одрицање њихових *ӣрволика* (ликова који су на њима представљени, насликани и изображени).[107]

У закључку ћемо још једном нагласити да се *„ӣриродна икона"* и *„рукоӣворена икона",* ни у ком случају не могу поистоветити јер међу њима постоји само *сличносӣ* али и суштинска разлика.[108] „Једно је природна икона, а друго је икона (настала) подражавањем. Једна (тј. Она прва) нема природну разлику према (своме) узроку, него ипостасну (личну) разлику, као Син према Оцу. Јер је друга Ипостас (личност) Сина а друга Оца, док им је природа очевидно једна. На друге пак иконе, (тј. Оне настале подражавањем) обратно је: она има природну разлику, али нема ипостасну, као — слика Христова, али лице није друго, него једна и иста личност Христова, макар и била насликана на икони. Јер исти божанствени Василије опет говори: „Што је тамо икона подражавањем, то је овде Син по природи; и оно што је у репродукцијама уметности сличност изображења по спољашњем изгледу (по обличју), то је у Божанској и Несложеној Природи јединство кроз заједничност Божанства".[109]

Дакле, и *ӣриродна икона* и *рукоӣворена икона* сличне су са својим *оригиналом,* с том разликом што *ӣриродна слика* има *ӣриродну сличносӣ* са својим *оригиналом,* док *рукоӣворене иконе* имају *исӣосӣасну* сличност са својим *оригиналом*.[110]

в) Однос *слике* и *оригинала*

Православни је став да постоји нераскидива повезаност између *„иконе"* и *„ӣрволика"*, то јест, *„слике"* и њеног *„ӣраузора"* (*ӣрволика, оригинала*) на основу којег је подражавањем настала *„рукоӣворена икона".* Другачије речено, *икона* своје постојање, с једне стране, дугује свом *узору*, а са друге, васцели смисао *иконе* се састоји у њеном односу са *узором*.[111] Дакле, *свеӣа икона* и *узор* међусобно опште на нивоу *узрока* и *ӣроузроковане сӣварносӣи,* односно, нераскидиво су међусобно везани[112] „невидљивим нитима, по којима се почаст, поштовање и молитве верних преносе свецима, Богородици, Христу".[113] Невидљива спона, која повезује *свеӣу икону* са њеним *узором,* јесте заједничка сличност која повезује две по природи и суштини различите ствари. *Икона* има све спољашње особине са својим *узором,* али нема (не поседује) суштину свога узора. *Икона* и *узор* међусобно опште по ипостасној сличности,[114] односно, једна им је личност,[115] и један исти им је лик. Управо због тога једно им је заједничко поклоњење (по идентичности ипостаси).[116]

Међутим, у историји су се појавила неслагања око питања како заједниче (опште) *„оригинал"* (*ӣроӣоӣиӣ, ӣраузор, ӣрволик*) и *„слика".*

На основу сличности која постоји између „*рукоӣворене иконе*" и „*лика*" који је на њој насликан (приказан, изображен), могли бисмо "*лик*" окарактерисати као узрок „*иконе*", а за „*икону*" рећи да је проузрокована, јер је она на неки начи *„оӣисак" ӣраузора*, [117] што значи да без „*ӣраузора*" (оригинала) „*икона*" (слика) не постоји.[118] Једном речју, *икона* је оно што „има свој однос према *ӣраузору* (архетипу) и што је праузроковано узроком".[119]

---

[102] Cf. Теодор Студит, *Анӣириӣик, III* (PG 99, 405A): «Παντὸς εἰκονιζομένου, οὐχ ἡ φύσις ἀλλ' ἡ ὑπόστασις εἰκονίζεται»; Никифор Цариградски, *Анӣириӣик, III*, 1 (PG 100, 375A); idem, *Анӣириӣик, I*, 28 (PG 100, 272A); Јован Дамаскин, *Аӣологеӣска слова ӣроӣив оних који одбацују свеӣе иконе*, I, 9 (PG 94, 1240).

[103] Теодор Студит овако објашњава то питање: «Οὕτω καὶ Χριστοῦ κηρυσσομένου ἀπ' ἄρχης, ὁ τῆς εἰκόνος λόγος συνείπτετο σχετικῶς» [Теодор Студит, *Анӣириӣик, I* (PG 99, 337B)]. Cf. W. Felicetti-Liebenfels, *Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei*, Olten 1956, 40.

[104] «Καὶ ἡ εἰκὼν οὐ κατὰ τὴ οὐσίαν τῷ πρωτοτύπῳ ἔοικεν, ἡ μόνον κατὰ τὸ ὀνόμα καὶ κατὰ τὴν θέσιν τῶν χαρακτηριζομένων μελῶν» (Mansi, *Sacrorum conciliorum*, XIII, 244B).

[105] «Ἐν γὰρ τὴ εἰκόνι ἄλλο οὐδὲν ὁ ἀληθὴς λόγος γινώσκει, ἡ κατὰ τὸ ὄνομα κοινωνεῖν, οὗτινός ἐστιν εἰκών, καί οὐ κατὰ οὐσίαν, καθὼς πολλαχῶς εἴπομεν, ἀναγκαζόμενος ἐκ τῶν αὐτῶν διαλέξεων» (Mansi, *Sacrorum conciliorum*, XIII, 257D).

[106] Што се тиче представе небеских бића — анђела, треба рећи следеће: иако је реч о невидљивим духовним бићима, ипак их можемо ликовно приказивати (сликати, живописати) због тога што су се они јављали у историји у људском облику и на тај начин су били видљиви. О тој теми v. Дионисије Ареопагит, *О небеској јерархији*, 15, 2–3 (PG 3, 329CD); Јован Дамаскин, *Аӣодикӣичка беседа о свеӣим и ӣошӣованим иконама*, 10, 12 (PG 95, 328D–329A); B. Γιαννόπουλος, *Ἡ περὶ ἀγγέλων διδασκαλία τοῦ πατριάρχου καὶ ὁμολογητου Νικηφόρου Ἄ'*, Αθήνα 1973.

[107] Cf. Mansi, *Sacrorum conciliorum*, XIII, 273C; Τσελεγγίδης, *Η θεολογία της εικόνας*, 36.

[108] Cf. J. Stuart, *Ikons,* London 1975, 132; Κορναράκης, *Η θεολογία των ιερών εικόνων*, 205–209.

[109] Теодор Студит, *Писмо Плаӣону* (PG 99, 501C); idem, *Анӣириӣик, III* (PG 99, 428C). Cf. Mansi, *Sacrorum conciliorum*, XIII, 244B.

[110] Cf. Теодор Студит, *Анӣириӣик, III* (PG 99, 428C); G. Ladner, *Bild und Wort. Die katechetischen Funktionen des Bildes in der griechischen Theologie des sechsten bis neunten Jahrhunderts*, Würzburg 1969, 16.

[111] Cf. Теодор Студит, *Анӣириӣик, III*, 3 (PG 99, 424D); idem, *Писмо Плаӣону* (PG 99, 501A).

[112] Теодор Студит [*Анӣириӣик, II*, (PG 99, 356B)], износећи православно учење о тој теми, вели: «ἀχώριστόν ἐστι τοῦ πρωτοτύπου τὸ παράγωνον».

[113] Острогорски, *О веровањима и схваӣањима Византинаца*, 189.

[114] Cf. Дионисије Ареопагит, *О црквеној јерархији*, IV, 1 (PG 3, 472–476).

[115] Cf. Теодор Студит, *Писмо Плаӣону* (PG 99, 500–505).

[116] Cf. Теодор Студит, *op. cit.* (PG 99, 500–505).

[117] Cf. Јован Мосхо, *Духовна ливада* (PG 87/3, 2900B).

[118] Cf. Теодор Студит, *Анӣириӣик, III* (PG 99, 429C); idem, *Анӣириӣик, I* (PG 99, 341C).

[119] Никифор Цариградски, *Анӣириӣик, I* (PG 100, 277C).

Од посебне важности је чињеница да *свете иконе* нису производ уметности, него су оне стварност (чињеница и догађај) која је настала оваплоћењем Бога Логоса, Који је ушао у историју носећи на Себи *човеколику слику* — «ἦλθε φορῶν… ἀνδρόμορφον εἰκόνα»,[120] то јест, Он се појавио у свету у људском облику — као истинити и стварни Човек.

По православном учењу заједничење (општење) између *оригинала* и *слике* темељи се на сличности и истоветности личности представљеног (насликаног, изображеног, живописаног) *лика* на *рукотвореној икони* и проширује се на *„име"* које носе (имају); они имају једно и исто *„име"* које сачињава садржај *иконе*,[121] јединство и идентичност једне насликане личности, и то заједничко „*име"* „*иконе"* и *оригинала* хришћани поштују (чествују) јер преко *„имена"* Дух Свети нетварним енергијама освећује *икону,* и тако их заједнички (*име* и *икона*) литургијски узводе у живу заједницу са *оригиналом.*[122] Према томе, *„име"* иконе и *„икона",* задобија силу од свога *Првообраза*,[123] узводе нас ка светом *Прволику* — Христу[124] и обоженим, спасеним, духовно пресазданим и облагодаћеним људима.[125] На тај начин између *Прволика* и човека иконопоштоватеља се одвија словесно-љубежи дијалог.

Могли бисмо рећи да је човеков однос према *икони* у ствари његов однос ка *праузору* (изображеном лику на *икони*). Дакле, „не одаје се божанско служење икони Христовој, него Христу коме се на њој клањамо; а њој (*икони*) треба се клањати због идентичности Ипостаси Христове, без обзира на разлику суштине иконе".[126] Свети Василије Велики је још у IV веку нагласио тај тесан однос који постоји између *иконе* и њеног *узора* рекавши да „поштовање иконе прелази на прототип".[127] Али то значи да је одбацивање *светих икона* равно одбацивању *узора* на основу којег су оне и настале.

Износећи свеправославно учење о поклоњењу Богочовеку Исусу Христу, свети Атанасије Велики каже: Сазданом телу Господњем треба одавати потребно поклоњење, јер је постало тело несазданог Логоса, и поклоњење се приноси Ономе чије је тело постало. Телу се, дакле, приноси дужно поклоњење, поклоњење које приличи Божанству, јер је Логос — Бог, а тело је Његово властито тело. У Јеванђељу се вели: *Жене мироносице, приступише васкрслом Исусу, ухватише се за ноге Његове и поклонише му се* (Мт 28,9), што значи: ухватише се за ноге, поклонише се Богу; ноге су за додир имале кости и месо, али су биле Божије, и жене су се поклониле Богу.[128] Значи, клањајући се Господу у телу, ми се клањамо не твари него Творцу који се обукао у задано тело.[129] Свети Кирило Александријски вели да смо ми православни навикли да једним поклоњењем поштујемо Емануила, не растављајући од Логоса тело које је са Њим ипостасно сједињено.[130] Значи, ми православни се клањамо обема природама у Господу Христу, зато што је са телом Његовим сједињено Божанство.[131] Исусу Христу се одаје поклоњење као једном и јединому истинитом Сину Божијем, заједно са Његовим властитим телом.[132] Дакле, иконопоштоватељи једним поклоњењем поштују једног Господа Исуса Христа.[133]

За *икону Христа* бисмо могли рећи да име *„Христос",* које се односи на *Ипостас* оваплоћеног Бога Логоса и изражава две Христове природе (божанску и човечанску), обједињује *слику* са *Прволиком* (Оригиналом), док се *рукотворена икона* и *Христос* поимају одвојено само по њиховим природама. Дакле, заједничење између *оригинала* и *рукотворене иконе* односи се на њихово *име* које их сједињује, док су им природе различите и између њихових природа постоји непремостиви јаз.[134] Другим речима, између *„иконе"* (*„слике"*) и *„прволика"* постоји само сличност али не и истоветност, то јест, *„икона"* (слика) и *„праузор"* (оригинал) се не поистовећују јер се иконично изображавање не односи на природе Богочовека Исуса Христа, него на Његов лик.[135] Заступајући православни став по наведеном питању, Теодорит Студит закључује: „Нико неће бити толико луд да мисли да је сена по супстанцији једно исто што и истина, природа исто што и установљење, архетип исто што и оно што је од њега изведено, разлог исто што и последица".[136] Христос „нема ничег заједничког са материјом на којој се приказује",[137] и постоји онтолошка разлика између природе оваплоћеног Бога Логоса — Исуса Христа и *рукотворене иконе* Христове. Иконоборци су управо у томе правили грешку и бркали су *„лик"* (*праузор*) са „*рукотвореном иконом*",[138] тако да су се нашли пред дилемом: *или Христа* прихватити или *Христову икону*.

По православном поимању, када хришћани говоре о *икони* Богочовека Исуса Христа, тада они могу истовремено да говоре и о *икони* Христа и о Христу. То они могу да чине због тога што се *„име" иконе* налази у истом односу са *оригиналом* у којем се налази и сама *икона.*[139] Али, треба знати да не постоји природно јединство између Божанства Христова и Његове *рукотворене*

---

[120] Теодор Студит, *Оповргавање и рушење богохулних песама* (PG 99, 441B).

[121] Τσελεγγίδης, *Η θεολογία της εικόνας*, 37. Cf. Никифор Цариградски, *Антиритик, I*, 30 (PG 100, 280B); Теодор Студит, *Антиритик, II*, 17 (PG 99, 361A).

[122] Cf. Теодор Студит, *Антиритик, I*, 20 (PG 99, 352A); Mansi, *Sacrorum conciliorum*, XIII, 344B; Теофан Керамуес, *Хомилија* XX: *Недеља Православља, о светим иконама* (PG 132, 440A–441A); Никифор Цариградски, *Антиритик, III*, 54: «Τὰ τούτων (τῶν ἁγίων) ἀπεικονίσματα, τὴν κλῆσιν αὐτῶν διὰ τῆς ἐπιγραφῆς φέρουσι, καὶ ταύτη ἁγιάζονται» (PG 100, 477–480A).

[123] Cf. Теодор Студит, *Антиритик, III* (PG 99, 425D–428A).

[124] Cf. Mansi, *Sacrorum conciliorum*, XIII, 53A, 188B, 269B.

[125] Када кажемо *светима,* тада подразумевамо оне људе који су у име Христово живели светотајинским животом, имају благодат Духа Светога у себи и које Црква Православна прихвата за *свете*.

[126] Теодор Студит*, Писмо Платону* (PG 99, 501–505).

[127] Василије Велики, *О Духу Светоме*, XVIII (PG 32, 149C).

[128] Атанасије Велики, *О Оваплоћењу Господа нашег Исуса Христа, против Аполинарија*, I, 6 (PG 26, 1101C, 1104A).

[129] Атанасије Велики, *Писмо Аделфију* (PG 26, 1080C).

[130] Кирило Александријски, *Против Несторија,* II, 10 (PG 76, 97B).

[131] Јован Дамаскин, *Тачно изложење православне вере*, III, 8 (PG 94, 1013C).

[132] Cf. Кирило Александријски, *op.cit.,* II, 12 (PG 76, 105D, 121D).

[133] Cf. Кирило Александријски, *op. cit.* (PG 76, 109D, 112A).

[134] Cf. Mansi, *Sacrorum conciliorum*, XIII, 252D, 257D, 340E; Теодор Студит, *Антиритик,* II, 16 (PG 99, 360D); Теодор Студит, *Писма*, II, 167 (PG 99, 1529C); Γιαννόπουλος, *Αι χριστολογικαί αντιλήψεις*, 152–160; Κορναράκης, *Η θεολογία των ιερών εικόνων*, 217–219.

[135] «Ἡ γοῦν ἁγία του Θεοῦ Ἐκκλησίας, ὡς παρέλαβε παρὰ τῶν ἁγίων ἀποστόλων καὶ πατέρων, αὐτὸ τὸ εἶδος τὸ ὁραθὲν τοῖς ἀνθρώποις ἀναζωγραφει» (Mansi, *Sacrorum conciliorum*, XIII, 340D).

[136] Теодор Студит, *Антиритик, I* (PG 99, 341B).

[137] Теодор Студит, *Писмо Платону* (PG 99, 500–505).

[138] Cf. Теодор Студит, *Антиритик, II* (PG 99, 356B).

[139] «Ἐν γὰρ τὴ εἰκόνι ἄλλο οὐδὲν ὁ ἀληθὴς λόγος γινώσκει, ἡ κατὰ τὸ ὄνομα κοινωνεῖν, οὗτινος ἐστιν εἰκών, καὶ οὐ κατὰ τὴν οὐσίαν, καθὼς πολλαχως εἴπομεν, ἀναγκαζόμενος ἐκ τῶν αὐτῶν διαλέξεων» (Mansi, *Sacrorum conciliorum*, XIII, 257D).

иконе,[140] него постоји ипостасна сличност између Христа и *иконе* Христове. Бог освећује *икону* Својим нетварним енергијама,[141] преко које (*иконе*) хришћани примају освећујући благослов Божији.[142] Значи, Богочовек Исус Христос је Својим *именом,* односно, ипостасно присутан на Својој *икони.*[143] *Икона* Христова изображава оваплоћеног Бога Логоса — Сина Божијег, и преко Његове *рукотворене иконе* се пружа могућност хришћанима да се духовно уздигну до Њега и да духовно узрастају — расту пуноћом Христовом. Сасвим је јасно да је постојање *рукотворених икона* хришћанину од духовне користи јер су намењене да служе човековом спасењу и духовном пресаздавању.[144]

Управо због те чињенице, по православном поимању, *иконе* Христа и *иконе* Христових богоугодника (Светитеља) нису „мртва материја" и нису „неме", него су оне, ако бисмо могли слободно да се изразимо, „живи мост" (спона) преко којих Христос и изображени (насликани) светитељи опште са онима који их поштују, Бога прослављају и Богу се моле.[145]

Другачије речено, између *„рукотворених икона"* Христа и човека хришћанина постоји заједничење, јер и *„икона"* и хришћани учествују у нетварној благодати Божијој која проистиче из *„имена"* Христовог,[146] што ће рећи да човек који одбаци *„икону"* Христову тај одбацује и самога Христа и на тај начин се лишава благодати Божије, то јест, лишава се заједнице са Тројичним Богом.[147]

Могли бисмо рећи, као што је правилно примећено од стране православних теолога, да је значај „имена" *иконе* исти са значајем *подобија* (сличности) *иконе* са њеним *оригиналом.* На основу *„имена"* које носи *икона,* хришћани се обраћају насликаној (изображеној и представљеној) личности, јер *свете рукотворене иконе* откривају и тумаче свој *узор,* којем су сличне.[148] Свети Оци због тога и кажу да се преко *„имена" иконе* част указује *оригиналу.*[149] Износећи свеправославно учење о овој теми свети Јован Дамаскин карактеристично каже: „Тако се ни ја не поклањам икони као Богу, него преко икона и Светих приносим Богу поклоњење и част, ради кога чествујем и његове пријатеље и смерно уважавам".[150]

Јасно је, дакле, да се по православној иконологији прави суштинска разлика између *рукотворене иконе,* то јест материје (вештаства) од које је направљена, и *лика* који је на њој изображен, док постоји ипостасно поистовећивање између *лика,* односно „*имена*" (које носи *икона*) и *праволика.*[151] Изображени *лик* (личност) отеловљује религиозну истину коју приказује (обелодањује) *икона.* Реч је, дакле, о томе да вештаство, од којег је направљена *рукотворена икона,* има улогу средства преко којег хришћанин долази до знања о стварном и истинском постојању *узора* (оригинала), са којим ступа у духовно општење.[152] Православни хришћани нису неми посматрачи (гледаоци) *рукотворених икона,* него су они живи и оличносњени саговорници са живим *ликовима* представљеним (насликаним или изображеним) на *рукотвореним иконама.* Осим тога, треба још рећи и то да осим духовног виђења *узора* (прототипа, оригинала) преко *рукотворених икона,* човек хришћанин упознаје *узор.*[153] То значи да се и *Нерукотворена Икона* (Природна Икона — Исус Христос) и *рукотворене иконе* јављају у улози *живога моста* преко којег човек хришћанин, као сигурним путем, у Цркви Христовој ступа у искуствену и живу заједницу са Богом Оцем.

Православни хришћанин је позван да води живи и личнос(т)ни духовни разговор са *„ликом"* (именом) *иконе* и тако превазилази своју усамљеност и постаје саборно (облагодаћено) биће — биће Заједнице.[154] Управо се у томе види и литургијско-анагошко-педагогошко-катихетски карактер и значај *иконе.*[155]

Из горе реченог се може уочити да између православног и иконоборачакoг поимања *иконе* постоји суштинска разлика, мишљења су различита јер под појмом *икона* подразумевају нешто савим друго.[156] Одбацивање

[140] Теодор Студит, *Антиритик, I* (PG 99, 344B).

[141] Δ. Τσελεγγίδη, *Ἡ χαρισματικὴ παρουσία τοῦ πρωτοτύπου στὴν εἰκόνα τοῦ κατὰ τὴν εἰκονολογία τῆς Ἐκκλησίας*, in: *Οικοδομή και μαρτυρία. Έκφρασις αγάπης και τιμής εις τον Σεβασμιότατον Μητροπολίτην Σερβίων και Κοζάνης Κύριον Διονύσιον*, τ. Β', Κοζάνη 1992, 118.

[142] Cf. Теодор Студит, *Писмо Платону* (PG 99, 505B); Г. Ζωγραφίδη, *Βυζαντινή φιλοσοφία της εικόνας. Μία ανάγνωση του Ιωάννη Δαμασκηνού*, Αθήνα 1997, 294–295.

[143] Τσελεγγίδη, *Ἡ χαρισματικὴ παρουσία*, 418. «Τὸ δὲ Χριστός, ὀνόμα σημαντικόν ἐστι θεότητος καὶ ἀνθρωποπώτητος, τῶν δύο τελείων του σωτῆρος φύσεων. Καὶ καθ' ὡραθη φύσιν, τὴν εἰκόνα αὐτοῦ οἱ χριστιανοὶ ἀναζωγραφειν ἐδιδάχθησαν, ἀλλ' οὐ ἢν ἀόρατος ὢν. Αὐτὴ γὰρ ἀπερίγραπτος. Θεὸν γὰρ οὐδεὶς πώποτε ἑώρακε εὐαγγελικῶς ἠκούσαμεν» (Mansi, *Sacrorum conciliorum*, XIII, 252D).

[144] Cf. H. Belting, *An Image and Its Function in the Liturgy: The Man of Sorrows in Byzantium*, DOP 34/35 (1980/1981) 1.

[145] Cf. Јован Дамаскин, *Аподиктичка беседа,* 10 (PG 95, 328A); Григорије Палама, *Декалог законодавства Христовог* (PG 150, 1092C).

[146] Неће бити на одмет да поновимо истину по којој *„Име"* изражава биће Божије и начин постојања Божијег, а не суштину Божију. Опширније о поимању тајне *имена* код древних народа: J. Barr, *The Symbolism of Names in the Old Testament*, Bulletin of the John Rylands Library 52 (1969/1970) 11–29; N. G. Cohen, *Jewish Names as Cultural Indicators in Antiquity*, Journal for the Study of Judaism 7 (1976) 97–128; C. J. Davis, *The Name and Way of the Lord. Old Testament Themes, New Testament Christology*, Sheffield 1996; Α. Παπαρνάκης, *Η επίκληση του ονόματος του Θεού στην Παλαιά Διαθήκη*, Θεσσαλονίκη 2006; Στ. Ε. Καλαντζάκης, *Το βιβλικό όνομα στην πατερική ερμηνευτική παράδοση*, Επιστημονική Επετηρίδα Θεολογικής Σχολής (Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης). Τμήμα Ποιμαντικής 2 (1992) 439–471.

[147] Cf. Никифор Цариградски, *Антиритик, III*, 48 (PG 100, 468).

[148] Свети Григорије Богослов истиче да «αὐτὴ γὰρ εἰκόνος φύσις, μίμημα εἶναι τοῦ ἀρχετύπου» [Gregoire de Nazianze. *Discours 27–31*, ed. P. Gallay, M. Jourjon, Paris 1978 (Sources Chrétiennes, 250), 268, 23–24]. Cf. и Κορναράκης, *Η θεολογία των ιερών εικόνων*, 193.

[149] Cf. Mansi, *Sacrorum conciliorum*, XIII, 269E; Никифор Цариградски, *Антиритик, I*, 30 (PG 100, 280AB); Τσελεγγίδη, *Ἡ Θεολογία τῆς Εἰκόνας*, 40.

[150] Јован Дамаскин, *Апологетска слова*, III, 26 (PG 94, 1345, 1348).

[151] Теодор Студит ову истину посебно наглашава: «μὴ δυοϋποστάτου οὔσης καὶ εἰκόνος καὶ τοῦ πρωτοτύπου ἐμφερείας, ἀλλὰ μονοϋποστάτου» [Теодор Студит, *Против иконобораца* (PG 99, 489A)]. Cf. Дионисије Ареопагит, *О црквеној јерархији*, IV, 1 (PG 3, 472–476); J. Pelican, *The Christian Tradition. A History of the Development of Doctrine*, t. 2: *The spirit of Eastern Christendom (600–1700)*, Chicago — London 1974, 118.

[152] Cf. Mansi, *Sacrorum conciliorum*, XII, 1066BC.

[153] Cf. Τσελεγγίδη, *Ἡ Θεολογία τῆς Εἰκόνας*, 48.

[154] Cf. Χρ. Γιανναρᾶς, *Ἡ «εἰκόνα» ὡς σημαντική του μὴ συμβατικοῦ λόγου*, Φιλοσοφία 1 (1971) 103.

[155] Cf. Теодор Студит, *Писма*, II, 36 (PG 99, 1220A); Григорије Палама, *Декалог* (PG 150, 1092C).

[156] Постоји суштинска разлика између православног и инославног поимања *светих слика.* „Док на Западу свете слике имају за циљ да живописношћу, импресивношћу приказивања и евоцирањем сликане личности изазову извесно религиозно узбуђење и да усхите побожну душу, православна икона служи као веза између онога који се моли и Бога, Богородице и светитеља, као средство приближавања трансцедентном бићу божанства. Стога портретна тачност, чување древног (иконографског) типа, нису битни за католички Запад, али су зато апсолутно неопходни за источно Православље. Отуда у религиозном сликарству Запада има више слободе, елана и разноликости, а у уметности на Истоку неупоредиво више чистоте и строгости у

од стране иконобораца постојања живога односа између *иконе* и *узора* имало је за последицу отуђивање Личности Исуса Христа као *Узора* (*Прототипа)* од рукотворене *иконе* Христа, и тако је *икона* постала аутономна (одвојена) од Личности Исуса Христа и иконоборци је сматрају идолом, а иконопоклоњење идолослужењем.[157] Међутим, за иконопоштоватење лажне су само оне *рукотворене иконе* које немају свој *узор* (*прототип*). Дакле, из приложеног се може закључити да су иконоборци одбацивали *свете иконе* и сматрали их идолима јер су поимали Исуса Христа на докетски, то јест, јеретички начин.

иконографским типовима светаца, Богородице, а и Христа, чији је тип у религиозном смислу тако често несавршен код западних мајстора, чак и код генијалних сликара", (Острогорски, *О веровањима и схватањима Византинаца*, 189).

[157] Cf. Κορναράκης, *Η θεολογία των ιερών εικόνων*, 189.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ — REFERENCE LIST

Alexander P. J., *The Patriarch Nicephorus of Constantinopole, Ecclesiastical Policy and Image Worship in the Byzantine Empire*, Oxford 1958.

Атанасије Велики, *Против аријанаца*, 3, 5 (PG 26, 332B) [Athanasius Alexandrinus archiepiscopus, C*ontra Arianos oratio tertia* (PG 26, 332B)]

Атанасије Велики, *Писмо Аделфију* (PG 26, 1080C) [Athanasius Alexandrinus archiepiscopus, *Epistola ad Adelphium episcopum et confessorem, contra Arianos* (PG 26, 1080C)].

Атанасије Велики, *Писмо Епиктету* (PG 26, 1061AB) [Athanasius Alexandrinus archiepiscopus, *Ad Epictetum episcopum Corinthi contra hæreticos epistola* (PG 26, 1061AB)].

Атанасије Велики, *О Оваплоћењу Господа нашег Исуса Христа, против Аполинарија*, I, 6 (PG 26, 1101C, 1104A) [Athanasius Alexandrinus archiepiscopus, *De Incarnatione Domini nostri Jesu Christi, contra Apollinarium,* I, 6 (PG 26, 1101C, 1104A)].

Атанасије Јевтић, *1200 година Седмог Васељенског сабора*, Градац 16 (1988) 8–9 [Atanasije Jevtić, *1200 godina Sedmog Vaseljenskog sabora*, Gradac 16 (1988) 8–9].

Barnard L., *The Theology of Images*, in: *Iconoclasm. Papers given at the Ninth Spring Symposium of Byzantine Studies,* University of Birmingham, March 1975, ed. A. Bryer, J. Herrin, Birmingham 1977, 7–14.

Barr J., *The Symbolism of Names in the Old Testament*, Bulletin of the John Rylands Library 52 (1969/1970) 11–29.

Baynes N., *Idolatry and the Early Church*, in: idem, *Byzantine Studies and Other Essays,* London 1955, 134.

Belting H., *An Image and Its Function in the Liturgy: The Man of Sorrows in Byzantium*, DOP 34/35 (1980/1981) 1.

Benz E., *Theologie der Ikone und des Iconoclasmus*, in: *Entmythologisierung und Bild*, Hamburg 1964 (Kerygma und Mythos VI/2), 88–102.

Болотов В. В., *Предавања из историје древне Цркве. Историја Цркве у периоду Васељенских σабора. Историја богословске мисли*, Краљево 2006 (Bolotov V. V., *Predavanja iz istorije drevne Crkve. Istorija Crkve u periodu Vaseljenskih σabora. Istorija bogoslovske misli*, Kraljevo 2006).

Βούλγαρη Χ., *Ἡ χρησιμοποίησις τῆς Ἁγίας Γραφῆς κατὰ τὰς εἰκονομαχικᾶς ἔριδας*, in: *Ἀντιπελάργησις*. Τόμος τιμητικὸς πρὸς τὸν ἀρχιεπίσκοπο Κύπρου κ.κ. Χρυσόστομον ἐπὶ τῆς εἰκοσιπενταετηρίδι τῆς ἀρχιερατικῆς αὐτοῦ διακονίας, Λευκωσία 1993 (Boulgarē Ch., *Hē chrēsimopoiēsis tēs Agias Graphēs kata tas eikonomachikas eridas*, in: *Antipelargēsis*. Tomos timētikos pros ton archiepiskopo Kyprou k.k. Chrysostomon epi tēs eikosipentaetēridi tēs archieratikēs autou diakonias, Leukōsia 1993).

Brock S., *Iconoclasm and the Monophysites*, in: *Iconoclasm. Papers given at the Ninth Spring Symposium of Byzantine Studies,* University of Birmingham, March 1975, ed. A. Bryer, J. Herrin, Birmingham 1977, 57.

Byčkov V., *Die philosophish-ästhetischen Aspekte des byzantinischen Bilderstreites*, Φιλοσοφία 8–9 (1978–1979) 343 [Philosophia 8–9 (1978–1979) 343].

Campenhausen H. F. von, *Die Bilderfrage als theologisches Problem der alten Kirche*, Zeitschrift für Theologie und Kirche 49 (1952) 33–60.

Campenhausen H. von, *The Theological Problem of Images in the Early Church*, in: idem, *Tradition and life in the church. Essays and lectures in church history*, Philadelphia 1968, 192.

Chapman M. G., Gonzales A. E. J., *A brief historical and theological overview of the iconoclastic controversy*, Κληρονομία 8 (1976) 324–325 [Klēronomia 8 (1976) 324–325].

Cohen N. G., *Jewish Names as Cultural Indicators in Antiquity*, Journal for the Study of Judaism 7 (1976) 97–128.

Copple T., *Is Venerating Icons Idolatry?*, Orthodox Christian Information Center, 1997, 6–10 (http://orthodoxinfo.com/inquirers/icon_bowing.aspx).

Craigie P. C., *The Book of Deuteronomy*, Grand Rapids 1976.

Davis C. J., *The Name and Way of the Lord. Old Testament Themes, New Testament Christology*, Sheffield 1996.

Delitzsch C. F., *The fourth book of Moses*, in: C. F. Keil, F. Delitzsch, *Biblical commentary on the Old Testament*, Grand Rapids 1988, 114.

Дионисије Ареопагит, *О црквеној јерархији*, IV, 1 (PG 3, 471–479) [Dionysius Areopagita, *De ecclesiastica hierarchia*, IV, 1 (PG 3, 472–476)]

Дионисије Ареопагит, *О небеској јерархији*, 15, 2–3 (PG 3, 329CD) [Dionysius Areopagita, *De cælesti hierarchia*, 15, 2–3 (PG 3, 329CD)]

Ευσέβιος Καισαρείας, *Περί των τοπικών ονομάτων; Εις τον βίον Κωνσταντίνου βασιλέως Α′-Δ′*, Αθήνα 1960 (Βιβλιοθήκη Ελλήνων Πατέρων και Εκκλησιαστικών Συγγραφέων, Τ. 24) [Eusevios Kaisareias, *Peri tōn topikōn onomatōn; Eis ton vion Kōnstantinou vasileōs Α′-Δ′*, Athēna 1960 (Vivliothēkē Hellēnon Paterōn kai Ekklēsiastikōn Syggrapheōn, T. 24)].

Ευσέβιος Καισαρείας, *Εκκλησιαστική Ιστορία Ζ′-Ι′; Περί των εν Παλαιστίνη μαρτυρησάντων κ.λ.π.*, Αθήνα 1959 (Βιβλιοθήκη Ελλήνων Πατέρων και Εκκλησιαστικών Συγγραφέων, Τ. 20) [Eusevios Kaisareias, *Ekklēsiastikē istoria Ζ′-Ι′; Peri tōn en Palaistinē martyrēsantōn k.l.p.*, Athēna 1959 (Vivliothēkē Hellēnon Paterōn kai Ekklēsiastikōn Syggrapheōn, T. 20)].

Ευσέβιος Καισαρείας, Προς Κωνσταντίαν, in: Ευσέβιος Καισαρείας, *Κατά Μαρκέλλου, Εκκλησιαστική Θεολογία Α′-Γ′, Επιστολαί*; Μάρκελλος Αγκύρας; Βασίλειος Αγκύρας, Αθήνα 1962 (Βιβλιοθήκη Ελλήνων Πατέρων και Εκκλησιαστικών Συγγραφέων, Τ. 29), 172–173 [Eusevios Kaisareias, *Pros Kōnstantian*, in: Eusevios Kaisareias, *Kata Markellou, Ekklesiastike Theologia Α′-Γ′, Epistolai;* Markellos Akgyras; Vasileios Agkyras, Athena 1962, (Vivliothēkē Hellēnon Paterōn kai Ekklēsiastikōn Syggrapheōn, T. 29), Athēna 1962, 172–173].

Felicetti-Liebenfels W., *Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei*, Olten 1956.

Ferraro G., *II Concilio Niceno II nel suo XII anniversario*, La Civiltà Cattolica 3294 (1987) 449–461.

Frolow A., *Le Christ de la Chalce*, Byzantion 33 (1963) 107–120.

Γιανναρᾶς Χρ., *Ἡ «εἰκόνα» ὡς σημαντική του μὴ συμβατικοῦ λόγου*, Φιλοσοφία 1 (1971) 103 [Giannaras Chr., *Hē «eikona» ōs sēmantikē tou me symvatikou logou*, Philosophia 1 (1971) 103].

Γιαννόπουλος Β., *Αι χριστολογικαί αντιλήψεις των εικονομάχων*, Αθήνα 1975 (Giannopoulos B., *Ai christologikai antilēpseis tōn eikonomachōn*, Athena 1975).

Γιαννόπουλος Β., *Ἡ περὶ ἀγγέλων διδασκαλία τοῦ πατριάρχου καὶ ὁμολογητου Νικηφόρου Ἁ'*, Αθήνα 1973 [Giannopoulos B., *Hē peri aggelōn didaskalia tou patriarchou kai homologētou Nikēphorou A*`, Athēna 1973].

Γλαβίνα Α., *Αἱ περὶ Εἰκόνων ἰδέαι τοῦ Μεγάλου Βασιλείου*, Γρηγόριος ο Παλαμας 55 (1972) 79–87 [Glavina A., *Ai peri Eikonōn ideai tou Megalou Basileou*, Grēgorios ho Palamas 55 (1972) 79–87].

Gregoire de Nazianze. *Discours 27–31*, ed. P. Gallay, M. Jourjon, Paris 1978 (Sources chrétiennes, 250), 268,23–24

Григорије Акрагантијски, *Објашњења Књиге Проповедникове* (PG 98, 1173B) [Gregorius II Agrigentinus episcopus, *Explanationis super Ecclesiastaen* (PG 98, 1173B)]

Григорије Богослов, *Епистола Кледонију презвитеру* (PG 37, 181C) [*Epistolæ S. Gregorii, CI: Ad Cledonium presbyterum* (PG 37, 181C)].

Григорије Богослов, *Беседе,* 30 (PG 36, 129A) [Gregorius Theologus, Archiepiscopus Constantinopolitanus, *Oratio* XXX (PG 36, 129A)].

Григорије Нисијски, *Против Евномија*, I (PG 45, 448A) [Gregorius, Nyssenus episcopus, *Libri contra Eunomium*, I (PG 45, 448A)].

Григорије Палама, *Декалог законодавства Христовог* (PG 150, 1092C) [Gregorius Palamas Thessalonicensis Metropolita, *Decalogus Christianæ legis* (PG 150, 1092C)] .

Hanson R., *The Transformation of Images in the Trinitarian Theology of the Fourth Century*, Studia Patristica 17/1 (1982) 115.

Holbrook Cl. A., *The iconoclastic Deity. Biblical images of God*, Lewisburg –London 1984.

Иринеј Лионски, *Против јереси*, V, 16:2–3 (PG 7/2, 1167–1168) [Irenaeus, Lugdunensis episcopus, *Adversus hæreses libri quinque*, V, 16:2–3 (PG 7/2, 1167–1168)].

Јован Дамаскин, *Аподиктичка беседа о светим и поштованим иконама*, 10, 12 (PG 95, 328D–329A) [Joannes Damascenus, *Oratio demonstrativa, de sacris et venerandis imaginibus,* 10, 12 (PG 95, 328D–329A)

Јован Дамаскин, *Апологетска слова против оних који одбацују свете иконе* (PG 94, 1231–1420) [Joannes Damascenus, *Oratio apologetica adversus eos qui sacras imagines abjiciunt* (PG 94, 1231–1420)]

Јован Дамаскин, *Тачно изложење православне вере*, III, 8 (PG 94, 1013C) [Joannes Damascenus, *Expositio accurata fidei orthodoxæ*, III, 8 (PG 94, 1013C)]

Јован Мосхо, *Духовна ливада* (PG 87/3, 2900B) [Joannes Moschus, *Pratum spirituale* (PG 87/3, 2900B)]

Kaiser W. C., *Exodus,* Grand Rapids 1990 (The Expositor's Bible Commentary, 2).

Καλαντζάκης Στ. Ε., *Το βιβλικό όνομα στην πατερική ερμηνευτική παράδοση*, Επιστημονική Επετηρίδα Θεολογικής Σχολής (Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης). Τμήμα Ποιμαντικής 2 (1992) 439–471 [Kalantzakēs St. E., *To vivliko onoma stēn paterikē ermēneutikē paradosē*, Epistēmonikē Epetērida Theologikēs Scholēs (Aristoteleio Panepistēmio Thessalonikēs). Tmēma Poimantikēs 2 (1992) 439–471].

Kitzinger E., *The Cult of Images in the Age before Iconoclasm*, DOP 8 (1954) 94–133.

Кирило Александријски, *Против Несторија,* II, 10 (PG 76, 97B) [Cyrillus Alexandrinus archiepiscopus, *Adversus Nestorii blasphemias contradictionum*, II, 10 (PG 76, 97B)]

Кирило Јерусалимски, *Катихезе*, IV, 9 (PG 33, 465A) [Cyrillus Hierosolymitanus archiepiscopus, *Catecheses*, IV, 9 (PG 33, 465A)]

Κόρδης Γ. Δ., *Μορφή και εικόνα. Η προβληματική για τη σχέση μορφής και εικόνας κατά τους εικονομάχους και εικονόφιλους*, Αθήνα 1991 (Kordēs G. D., *Morphē kai eikona. He problēmatikē gia tē schesē morphēs kai eikonas kata tous eikonomachous kai eikonophilous*, Athēna 1991).

Κορναράκης Κ., *Η θεολογία των ιερών εικόνων κατά τον όσιο Θεόδωρο τον Στουδίτη*, Κατερίνη 1998 [Kornarakēs K., *Hē theologia tōn hierōn eikonōn kata ton hosio Theodōro ton Stouditē*, Katerinē 1998].

Κούτρα Δ., *Ἡ ἔννοια τῆς Εἰκόνος εἰς τὸν ψευδὸ-Διονύσιον ἀρεοπαγίτην*, Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών 35 (1966–1967) 243–258 [Koutra D., *Hē ennoia tēs Eikonos eis ton pseudo-Dionysion areopagitēn*, Epetēris HeHtaireias Vyzantinōn Spoudōn 35 (1966–1967) 243–258].

Ladner G., *Bild und Wort. Die katechetischen Funktionen des Bildes in der griechischen Theologie des sechsten bis neunten Jahrhunderts*, Würzburg 1969.

Ladner G. B., *The Concept of the Image in the Greek Fathers and the Byzantine Iconoclastic Controversy*, DOP 7 (1953) 1–34.

Леонтије епископ Неаполиса, *Из пете беседе о апологији хришћана против Јудеја и о иконама светих* (PG 93, 1597–1612) [Leontius Neapoleos in Cypro episcopus, *Ex quinto sermone pro Christianorum apologia contra Judaeos, ac de imaginibus sanctorum* (PG 93, 1597–1612)]

Lossky V., *The Theology of the Image*, Sobornost 3 (1957–1958) 510–520.

Louth A., *St. John Damascene. Tradition and Originality in Byzantine Theology*, Oxford 2002.

Максим Исповедник, *Писма*, 28 (PG 91, 621A) [Maximus Confessor, *Epistolae*, 28 (PG 91, 621A)]

Mansi G. D., *Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio*, XII–XIII, Paris 1901–1902[2].

Martin E. J. A., *A History of the Iconoclastic Controversy*, London 1978.

Moorhead J., *Iconoclasm, the Cross and the Imperial Image*, Byzantion 55 (1985) 165–179.

Nichols A., *The art of God incarnate. Theology and image in Christian tradition*, London 1980.

Nielsen E., *The Ten Commandments in New Perspective*, London 1968.

Никифор Цариградски, *Антиритик против Константина Копронима*, I–III (PG 100, 206–534) [Nicephorus Constantinopolitanus Patriarcha, *Antirrheticus adversus Constantinum Copronymum*, I–III (PG 100, 206–534)].

Острогорски Г., *О веровањима и схватањима Византинаца*, Београд 1970, 12 (Ostrogorski G., *O verovanjima i shvatanjima Vizantinaca*, Beograd 1970, 12).

Παπαδόπουλου Α., *Ἡ θεολογία τῆς εἰκόνας στὸ ἐπίκεντρό τοῦ διαλόγου Ὀρθοδόξων καὶ Ἀγγλικανῶν*, in: *Μνήμη Ιωάννου Ευ. Αναστασίου*, Θεσσαλονίκη 1992, 507–520 (Papadapoulou A., *Hē theologia tēs eikonas sto epikentro tou dialogou Othodoxōn kai Agglikanōn*, in: *Mnēmē Iōannou Eu. Anastasiou*, Thessalonikē 1992, 507–520).

Παπαδοπούλου Σ., *Πατρολογία Ἅ*, Αθήνα 1982 (Papadopoulou S., *Patrologia `A*, Athēna 1982).

Παπαδόπουλου Χρ., *Αἰτίαι καὶ γενικὸς χαρακτὴρ τῆς εἰκονομαχίας*, Θεολογία 8 (1930) 13 [Papadopoulou Chr., *Aitiai kai genikos charaktēr tēs eikonomachias*, Theologia 8 (1930) 13].

Παπαρνάκης Α., *Η επίκληση του ονόματος του Θεού στην Παλαιά Διαθήκη*, Θεσσαλονίκη 2006 (Paparnakēs A., *Hē epiklēsē tou onomatos tou Theou stēn Palaia Diathēkē*, Thessalonikē 2006).

Παπαρνάκης Α., *Η περί απεικονίσεων του Θεού και ιερών συμβόλων αντίληψη της Παλαιάς Διαθήκης (με αφορμή την εικονομαχική έριδα)*, Γρηγόριος ο Παλαμάς 83 (2000) 4 [Paparnakēs A., *Hē peri apeikoniseōn tou Theou kai hierōn symbolōn antilēpsē tēs Palaias Diathēkēs (me aphormē tēn eikonomachikē erida)*, Grēgorios ho Palamas 83 (2000) 4].

Pelican J., *The Christian Tradition. A History of the Development of Doctrine*, t. 2: *The spirit of Eastern Christendom (600–1700)*, Chicago — London 1974.

Petrenko V. I., *Theology of Icons. A Protestant perspective* (Master of Theology thesis, Brunel University), London 1997.

Schönborn C. von, *L'icône du Christ. Fondements théologiques élaborés entre le 1er et le 2e Concile de Nicée (325–787)*, Fribourg 1976.

Schwarzlose K., *Der Bilderstreit, ein Kampf der griechischen Kirche um ihre Eigenart und um ihre Freiheit*, Gotha 1890.

Sheldon-Williams I. P., *The Greek Christian Platonist tradition from the Cappadocians to Maximus and Eriugena*, in: *The Cambridge History of Later Greek and Early Medieval Philosophy*, ed. A. H. Armstrong, Cambridge 1970, 506.

Sideris Th., *The Theological Arguments of the Iconoclasts during the Iconoclastic Controversy*, Byzantine Studies 6 (1979) 185.

Σιώτου Μ. Α., *Θεία ευχαριστία: αι περι της Θείας Ευχαριστίας πληροφορίαι της Καινής Διαθήκης υπό το φώς της εκκλησιαστικής ερμηνείας*, Θεσσαλονίκη 1955 [Siōtou M. A., *Theia eucharistia: ai peri tēs Theias Eucharistias plērophoriai tēs Kainēs Diathēkēs hypo to phōs tēs ekklēsiastikēs hermēneias*, Thessalonikē 1955].

Σπυρίδωνος Δ., *Περὶ τῆς οὐσίας καὶ τοῦ περιεχομένου τῆς Εἰκονομαχίας*, Εκκλησιαστικός φάρος 8 (1911) 434–468 [Spyridōnos D., *Peri tēs ousias kai tou periechomenou tēs Eikonomachias*, Ekklēsiastikos pharos 8 (1911) 434–468].

Стефан ђакон, *Живот Светог Стефана Новог* (PG 100, 1120C) [Stephanus diaconus Constantinopolitanus, *Vita et martyrium beatissimi et sancti martyris Stephani Junioris* (PG 100, 1120C)].

Stein D., *Der Beginn des byzantinischen Bilderstreits und seine Entwicklung bis in die 40er Jahre des 8. Jahrhunderts*, München 1980.

Stuart J., *Ikons,* London 1975, 132;

Θεόδωρου Α., *Η περί υποταγής θεωρία (subordinatio) εν τη αρχαία εκκλησία: Ιουστίνος — Ωριγένης*, Αθήνα 1961 [Theodōrou A., *Hē peri hypotagēs theōria (subordinatio) en tē archaia ekklēsia: Ioustinos — Ōrigenēs*, Athēna 1961].

Теодор Студит, *Против иконобораца, седам поглавља*, 1 (PG 99, 489A) [Theodorus Studita, Adversus Iconomachos Capita Septem 1 (PG 99, 489A)].

Теодор Студит, *Антиритик против иконобораца*, I–III (PG 99, 327–435) (Theodorus Studita, *Antirrheticus adversus Iconomachos*, I–III (PG 99, 327–435)].

Теодор Студит, *Писмо Платону, своме духовноме оцу, о поштовању икона* (PG 99, 501B, 505B) [Theodorus Studita, *Epistola ad Platonem ipsius patrem de cultu sacrarum imaginum* (PG 99, 501B , 505B)].

Теодор Студит, *Писма*, II, 36, 167 (PG 99, 1220A, 1529C) [Theodorus Studita, *Epistolarum liber secundus*, II, 36, 167 (PG 99, 1220A, 1529C)].

Теодор Студит, *Оповргавање и рушење богохулних песама* (PG 99, 461B) [Theodorus Studita, *Refutatio et subversio impiorum poematum* (PG 99, 461B)].

Теодорит из Кира, *Епитома јеретичких прича*, V, 14 (PG 83, 504B) [Theodoretus Cyrensis episcopus, *Hæreticarum fabularum compendium*, V, 14 (PG 83, 504B)] .

Теофан Керамеус, *Хомилија XX*: *Недеља Православља, о светим иконама* (PG 132, 440A–441A) [Theophanes Cerameus, *Homilia XX: Dominica Orthodoxiae, de sanctis imaginibus* (PG 132, 440A–441A)].

Τσελεγγίδη Δ., *Ἡ χαρισματικὴ παρουσία τοῦ πρωτοτύπου στὴν εἰκόνα τοῦ κατὰ τὴν εἰκονολογία τῆς Ἐκκλησίας*, in: *Οικοδομή και*

μαρτυρία. Ἔκφρασις αγάπης και τιμής εις τον Σεβασμιότατον Μητροπολίτην Σερβίων και Κοζάνης Κύριον Διονύσιον, τ. Β′, Κοζάνη 1992, 118 [Tselengidē D., *Hē charismatikē parousia tou prōtotypou stēn eikona tou kata tēn eikonologia tēs Ekklēsias*, in: *Oikodomē kai martyria. Ekphrasis agapēs kai timēs eis ton Sevasmiotaton Mētropolitēn Serviōn kai Kozanēs Kyrion Dionysion*, t. B, Kozanē 1992, 118].

Τσελεγγίδης Δ., *Η θεολογία της εικόνας και η ανθρωπολογική σημασία της*, Θεσσαλονίκη 1984 [Tselengidēs D., *Hē theologia tes eikonas kai hē anthrōpologikē sēmasia tēs*, Thessalonikē 1984].

Τσορμπατζόγλου Π., *Ἡ φύση καὶ ἡ προοπτική της εἰκονομαχίας. Ἰδεολογικὲς ἐπιδράσεις, στόχοι καὶ σκοπιμότητα*, Θεολογία 66 (1995) 708–710 [Tsormpatzoglou P., *Hē physē kai hē prooptikē tēs eikonomachias. Ideologikes epidraseis, stochoi kai skopiomotēta*, Theologia 66 (1995) 708–710].

Василије Велики, *Против Евномија*, 1:17, 2:17 (PG 29, 552B, 604C–605A) [Basilius Caesareae Cappadociae episcopus, *Libri quibus impii Eunomii apologeticus evertitur*, 1:17, 2:17 (PG 29, 552B, 604C–605A)].

Василије Велики, *Хомилија XXIV: Против Савелијана, Арија и Аномиоса* (PG 31, 608A) [Basilius Caesareae Cappadociae episcopus, *Homilia XXIV: Contra Sabellianos, et Arium, et Anomaeos* (PG 31, 608A)].

Василије Велики, *О Духу Светоме*, XVIII (PG 32, 149C) [Basilius Caesareae Cappadociae episcopus, *Liber de Spiritu Sancto ad S. Amphilochium Iconii episcopum*, XVIII (PG 32, 149C)].

Викентије Лерински, *Комониторијум*, XIV (PL 50, 657) [Vincentius Lirinensis, *Commonitorium Primum*, XIV (PL 50, 657)] .

Wright G. E., *The Old Testament against its environment*, London 1957.

Ζήσης Θ., *Εικόνες στην Ορθόδοξη Εκκλησία*, Θεσσαλονίκη 1995 (Zēsēs Th., *Eikones stēn Orthodoxē Ekklēsia*, Thessalonikē 1995).

Ζωγραφίδη Γ., *Βυζαντινή φιλοσοφία της εικόνας. Μία ανάγνωση του Ιωάννη Δαμασκηνού*, Αθήνα 1997 (Zōgraphidē G., *Vyzantinē philosophia tes eikonas. Mia anagnōsē tou Iōannē Damaskēnou*, Athēna 1997).

The dialogue of the iconoclasts with the iconophiles

Bishop Jovan (Purić)

The conflict of the iconoclasts and the iconophiles left its mark on the entire seventh century and continued into the eighth and ninth centuries. Under the influence of Islam, ancient Greek philosophy, heretical teachings and Islam, and based on a misinterpretation of the Old Testament law prohibiting idolatry, the opponents of the iconophiles accused them of idolatry. As a result of the struggle with the iconoclasts, the Church issued its official stand on the notion, essence, nature, significance and role of *sacred handmade icons*.

The Christological problem is the main question connected with the phenomenon of *handmade icons*. The iconoclasts maintained that the iconic expression of Jesus Christ inevitably led to the division of the God-man Person. This was the fundamental error of the iconoclasts — without any grounds, they linked the iconic expression of Christ with the natures of Christ, and not with His Hypostasis. The iconoclasts unjustifiably believed that the *handmade icon* was, in essence, the same as its *model* (*prototype*), which led to the heretical (Docetic) conception of the incarnation of God/Logos.

The 7th Ecumenical Council (787) adopted the decree *to show veneration* (respect) for holy "icons" of Christ, the Blessed Virgin, the Angels and the Saintly Men of God. The Orthodox Christian stand was that "respect *for 'icons'* was based on the theological and anthropological truth that God out of love created man 'in His image' and that afterwards, in the Incarnation, God Himself *took on the shape* of man in Christ, and thus in the Church was united in the eternal and immortal union of the image and the Original, the image and the Archetype". The iconophiles do not iconically express Christ's human nature, they express the Hypostasis (the Person), of God/Logos incarnated, that is, the image of the God-man in Jesus Christ.

The iconoclasts did not accept the natural qualities of the two natures in the God-man Jesus Christ, in other words, the possibility of the expression, by means of icons, of Christ's human nature. Consequently, they were convinced that the Divinity could not be represented by means of visual art. Since Jesus Christ was both God and man at the same time, according to the iconoclasts' thinking, He could not as such be depicted on an *icon*. The expression of Christ's human nature alone led to the Nestorian, and the representation of both of Christ's natures led to the Monophysite heresy.

However, the Holy Fathers teach that God/Logos was indeed incarnated and that He fully assumed human nature in its totality. Therefore, it follows that by His human nature He is describable, while His divine nature is indescribable. The very fact that the God-man Person of Jesus Christ is a historical fact enables the icon painter to depict Him in an icon.

According to the teachings of the Holy Fathers, there are two dimensions to the icon: the "*natural icon*" (φυσικὴ εἰκόνα) or "*born*" (γεννιτή), and the "*handmade icon*", the icon "*according to form*" (τεχνιτὴ or κατά μίμηση). By the "*natural Icon*" we mean Jesus Christ. The *natural Icon* is fundamentally the same as its *Original,* but it differs from its *Original* hypostatically — according to His Divinity, the incarnated God/Logos is the *natural Icon* of God the Father. The *handmade icon* can be characterised as the visible link between the invisible *Archetype* and the believer. As opposed to the "*Natural icon*" in which the "*Archetype*" and the "*Icon*" are identified essentially as the same, but differ according to the "*Hypostasis*", the "*handmade icon*" is identified with the *prototype* (*archetype*) "*in terms of form*" (in terms of similarity), while it differs in terms of its essence. The Christian Orthodox stand is that there is an indivisible connection between the "*Icon*" and the "*archetype*", that is to say, the "*image*" and its "*original model*" (of the *archetype*, of the *original*), on the basis of which the "*handmade icon*" came into being by imitation. The *Icon* owes its existence, on the one hand, to its *model*, and on the other, the universal meaning of the *icon* consists of its relation with the *model*. In that sense, *holy icons* are not the product of art, they are the reality arising from the incarnation of God/Logos. The union

between the *original* and the *image* is extended to the "*name*" they bear (have). Therefore, the "*name*" of the icon and the "*icon*" rise towards the sacred *Archetype* — to Christ. Between the "*icon*" ("*image*") and the "*archetype*" there is only a similarity but not a sameness, that is, the "*icon*" (image) and the "*original model*" (original) are not identified as the same thing, because the iconic expression does not refer to the nature of the God-man of Jesus Christ, but to His image. Also, there is no natural union between the Divinity of Christ and His *handmade icon*, there is a hypostatic resemblance between Christ and the *icon* of Christ. God consecrates the *icon* with His immaterial energies, through which (*icons*) Christians receive the sacred blessing of God. There is, therefore, a fundamental difference between the *handmade icon*, that is, the material from which it is made, and the *person* that is expressed in it, while there is a hypostatic sameness between the *person*, and the "*name*" (which the *icon* bears) and the *archetype*. The expressed *person* (personality) embodies the religious truth which the *icon* depicts (sheds light on). The skill, with which the *handmade icon* is made, has the role of a means whereby the Christian attains knowledge about the real and true existence of the *model* (the original), with whom he communicates spiritually.

Therefore, there is a fundamental difference between the Christian Orthodox and the iconoclastic notions of the *icon*. The iconoclastic rejection of the vital relation between the *icon* and the *model* led to the alienation of the Personality of Jesus Christ as the *Model* (*Prototype*) from the handmade *icon* of Christ, and so the *icon* became autonomous (separate) from the Personality of Jesus Christ and the iconoclasts considered it to be an idol. One may conclude that the iconoclasts rejected *sacred icons* and considered them as idols, because they maintained the notion of Jesus Christ in a Docetic, that is, a heretical way.

Interpreting Genesis. A note on artistic invention and the Byzantine illuminated letter

Emma Maayan-Fanar*

University of Haifa, Faculty of Humanities, Department of Art History

UDC 271.2–242.5:75.057.033
DOI 10.2298/ZOG1034027M
Оригиналан научни рад

The article explores iconography of the illuminated initial letters in the Byzantine tenth century Homilies of John Chrysostom and other authors with special reference to Oxford, Bodleian Library, Auct. T. 3.3. It is argued that pictorial initials composed of human figures and human-animal combats function as detailed visual interpretations of the written text, displaying at the same time artistic uniqueness and imagination.

Keywords: illuminated initial letters, homilies, John Chrysostom, Genesis, artist-scribe, Byzantine art

Among the various illuminated manuscripts which appeared in Byzantium after the end of the iconoclastic controversy the presence of the illuminated homilies of various authors is especially remarkable. By the ninth century, compilations of homilies by different early Fathers had appeared. They served liturgical needs, and were arranged according to the Church calendar.[1] Among the most illustrated post-iconoclastic homilies, those of the two Cappadocian Fathers, Gregory of Nazianzus and John Chrysostom, stand out. Their illustrated copies might have been in use even before the Iconoclastic period.[2]

Gregory's sermons were extremely popular. Three richly decorated manuscripts from between the last quarter of the ninth century and the first half of the tenth survive: Paris, Bibliothèque nationale de France, *gr. 510*, of 879–882;[3] Milan, Biblioteca Ambrosiana, *E. 49/50 inf.*, of the ninth century;[4] and Patmos, Monastery of St. John the Theologian, *cod. 33* (made in Calabria, Italy), of 941. Their decorative program is based on full-page narrative illustrations (Paris), on marginal images (Milan), or almost exclusively on decorated initials and headpieces (Patmos). During the tenth century an edition of sixteen of Gregory's homilies for liturgical purposes appeared:[5] they were selected to supplement the readings on different feast days, following Gospel readings as in lectionaries, and corresponding to the Ecclesiastical calendar.[6] The first illustrated edition of these liturgical homilies is known only from the middle of the eleventh century; its presumed archetype and most of the copies were done in Constantinople. The illuminations in such manuscripts, influenced in many cases by liturgy, were borrowed from various sources, including lectionaries, menologies, and the Old and the New Testament.[7] The initial letters are one of the main features of the decorative program of this group. Many of them composed of saintly figures and Christological scenes derive from the nearly contemporary full-page framed narratives, preserving the liturgical significance of the enclosed scenes and figures.[8] In many cases the initials appear alongside of such text illustrations. In this way, their meaning remains clear. Like other religious images, these initials, whether complemented by framed narratives and marginal images or not, have strict rules: the figures are clearly visible, the scenes easily recognizable.

The illuminated Chrysostom homilies, especially where their decorative program is based on pictorial initial letters, present a different picture. A large corpus of Chrysostom homilies is known from the ninth to the eleventh century.[9] The manuscripts are of various content; some are anthologies, others contain homilies on specific biblical books.[10] Only one manuscript (Athens, National library, *gr.*

* Emma Maayan-Fanar; maayanimage@gmail.com

[1] R. F. Taft, *Sermon*, in: *The Oxford Dictionary of Byzantium*, III, ed. A. Kazhdan, New York — Oxfrod 1991, 1881.

[2] G. Galavaris, *Manuscripts and Liturgy*, in: *Illuminated Greek Manuscripts from American Collections: An Exhibition in Honor of Kurt Weitzmann*, ed. G. Vikan, Princeton 1973, 23.

[3] S. Der Nersessian, *The Illustrations of the Homilies of Gregory of Nazianzus, Paris gr. 510*, DOP 16 (1962) 196–228; L. Brubaker, *Vision and Meaning in Ninth-Century Byzantium*, Cambridge 1999. Milan, Biblioteca Ambrosiana, *E.49–50inf* is included in the same category. The ninth-century *Paris. gr. 510* is an exceptional example of a luxury manuscript, made in Constantinople, and containing a complete edition of the forty five homilies. Its program of full-page scenes and golden and decorated initial letters is particularly rich. Its decorative program may be linked to a powerful patron and scholar, the Patriarch Photius. Cf. Brubaker, *op. cit.*, especially 201–238, 412–414.

[4] A. Grabar, *Les miniatures du Gregoire de Nazianze de l'Ambrosienne*, Paris 1943.

[5] G. Galavaris, *The Illustrations of the Homilies of Gregory Nazianzenus*, Princeton 1969, 4. Galavaris also lists the third category which contains commentaries on the sixteen homilies (Jerusalem, Greek Patriarchy, *Taphou 44*, eleventh century; Universitätsbibliothek Basel, *AN I 8*, twelfth–thirteenth century; Paris, BnF, *gr. 541*, late fourteenth century).

[6] Galavaris, *op. cit*, 10.

[7] Ibidem.

[8] E.g., *Sinai 339*, fol. 5, 197v, 341v; Mount Athos, Monastery of Dionysiou, *cod. 587m*, fol. 66.

[9] Madigan lists twenty nine manuscripts of the illuminated sermons of John Chrysostom. Cf. S. P. Madigan, *Athens 211 and the Illustrated Homilies of John Chrysostom* (unpublished PhD thesis; University of Chicago), Chicago 1984, 183–184, and Appendix IV.

[10] Ibidem, 184–185. Madigan lists general contents of each manuscript in Appendix IV; some of them (e.g. Vatican library, *Ottob. 14* and *Paris. gr. 654*) are listed incorrectly.



Fig. 1. Vatican Library, Ottob. gr. 14, fol. 238 (after Grabar, Les manuscrits grecs*, pl. 50, fig. 195)*

211), attributed to the late ninth or early tenth century and presumably executed in Constantinople,[11] contains marginal illustrations, inspired by the text of the homilies. Others might contain the author's and the imperial portraits, and some miniatures.[12]

The so-called expanded Chrysostom group is of special interest. It consists of five manuscripts, four of which contain mainly diverse homilies of John Chrysostom (Paris, Bibliothèque nationale de France , *gr. 654*, Vatican library, *Ottob. gr. 14*, Venice, Biblioteca Marciana*, gr. II. 179*, Oxford, Bodleian Library, *Auct. T. 3.3*),[13] while the last is varia of Basil the Great (Patmos, Monastery of St. John the Theologian, *cod. 29*). The first three manuscripts, probably executed in Constantinople, are attributed to the second quarter of the tenth century.[14] The other two are slightly later but nevertheless reveal a close stylistic affinity with the first three and share with them the vocabulary of motifs.[15] Illuminated initials inserted at the beginning of each homily play a central role in the decorative program of this group. They were planned and in most cases even executed by scribes,[16] in the ink of the text, and painted in a limited number of colors; they involve floral and geometrical designs, as well as zoomorphic and anthropomorphic motifs.

This group identifies the scribe-artist as the maker of the illuminated initials. This is borne out by the close formal connection between the illuminated initial and the letters of the text, and also by the heavy dependence of the enclosed motif on the words of the specific text, showing the complexity of the text-image connection. Their zoomorphic and especially anthropomorphic initials, usually modest in shape and number of motifs involved, vary from the literal illustration of the specific word or phrase to the allegorical, didactic and even typological interpretation of the sermon's text. The purpose of this paper is to show that the initials of this group of homilies are highly original, invented specifically for the given text, and may well represent the scribe-artist's personal visual commentary on it.

The initials composed of human figures or animal-human combat are especially scrutinized here, and their relation to the homily text is examined. We will not deal with purely zoomorphic initials which, regardless of the obvious symbolic level of understanding of certain animals, may be highly ambiguous and therefore should be discussed separately and in a much wider context.

Two initials composed of human figures appear in the Vatican *Homilies of Various Authors for Various Occasions* (Vatican library, *Ottob. gr. 14*).[17] On fol. 2, two male figures, wearing bishop's vestments and holding books, substitute the vertical stem of the initial *Eta*.[18] These figures appear to be related to the Lent liturgy mentioned in the title (*Sermon on Genesis*)[19]. On fol. 238, another bishop's figure, his right hand in a Greek blessing, pointing to the text (fig. 1),[20] represents Epiphanius the bishop preaching on the burial of Christ on Great Saturday.[21] An interesting detail is a chalice set on the bishop's head in such a way that his entire figure merges with the chalice stem. Its appearance may be connected to the symbolic representation of Christ's body, implied by the text, for this is one of the most significant liturgical objects, containing the wine in the liturgy of the Sacramental Eucharist in the Church. Such a chalice is usually depicted on the

---

[11] Madigan, *Athens 211*, 75–93, 227; *Catalogue of the illuminated Byzantine manuscripts of the National Library of Greece*, vol. 3, ed. A. Marava-Chatzinicolaou, Ch. Toufexi-Paschou, Athens 1997, no. 2 (with bibliography). Grabar attributes this manuscript to southern Italy. Cf. A. Grabar, *Les manuscrits grecs enluminés de provenance italienne (IXe — XIe siècles*), Paris 1972, no. 6.

[12] A few eleventh-century manuscripts contain frontispieces with imperial portraits (Paris, BnF, *Coislin 79*; Paris, BnF, *Coislin 193*, *Sinai gr. 364*); Madigan, *Athens 211*, Appendix IV, also 190–235 (on the iconography of the genre). On the eleventh–twelfth century Chrysostom manuscripts v. K. Krause, *Die illustrierten Homilien des Johannes Chrysostomos in Byzanz*, Wiesbaden 2004.

[13] I. Hutter, *Corpus der byzantinischen Miniaturenhandschriften 1,* Stuttgart 1977 (hereinafter *Corpus I*), 18–19.

[14] S. P. Madigan, *Three Manuscripts by the 'Chysostom Initialer': The Scribe as Artist in Tenth Century Constantinople*, Scriptorium 41 (1987) 82. V. also discussion on this subject in E. Maayan Fanar, *Byzantine Pictorial Initials of the Post-Iconoclastic Period (From the End of the 9th Century to the Early 11th century)*, Jerusalem 2003 (PhD thesis, the Hebrew University in Jerusalem), 120–134.

[15] Maayan Fanar, *Byzantine Pictorial Initials*, 134–139.

[16] Many of the tenth-century initials were executed by the scribe [I. Hutter, *Decorative Systems in Byzantine Manuscripts, and the Scribe as Artist: Evidence from Manuscripts in Oxford*, Word and Image 12/1 (1996) 15]. Venice Chrysostom is an exceptional manuscript of the group. Its text and initials were probably made by two different hands. On this subject v. E. Maayan Fanar, *The Scribe as Artist in the Chrysostom Manuscript in Venice: Reconsideration*, Scriptorium 25/2 (2005) 119–131.

[17] The full contents of this manuscript are given in: E. Feron, F. Battaglini, *Codices manuscripti graeci Ottobiani Bibliothecae Vaticanae*, Rome 1893, 16–18.

[18] Grabar, *Les manuscrits grecs*, pl. 50, fig. 187

[19] PG 114, 2062.

[20] Grabar, *Les manuscrits grecs*, pl. 50, fig. 195.

[21] *Homilia in divini corporis sepulturam*, PG 43, 440–464 "Logos of our Saint Father Epiphanius, bishop of Cyprus, on the burial of the divine body of our Savior Jesus Christ and on Joseph from Aremathea and on the descent to hell of the Lord, which took place in a paradoxical way after the suffering of the Savior. The Saint and Great Saturday, what is it? Today there is vast silence on earth, that is, vast silence and quiet. Vast silence, because the Emperor sleeps, the earth was fearful (anxious) and it became quiet, because incarnate God was asleep; and because He, i.e., God, let these, who have been asleep since eternal times, rise. The incarnate God died and Hades was shocked…" (the translation from the original was accomplished with the generous help of Jonathan Cahana, a PhD student at the History of Religions Department of the Hebrew University in Jerusalem).



Fig. 2. Paris, Bibliothèque nationale de France, gr. 654, fol. 9 (Photo: Bibliothèque nationale de France)



Fig. 3. Paris, Bibliothèque nationale de France, gr. 654, fol. 18 (Photo: Bibliothèque nationale de France)



Fig. 4. Paris, Bibliothèque nationale de France, gr. 654, fol. 71v (Photo: Bibliothèque nationale de France)

table of the Last Supper, symbolizing Jesus' body and blood. The distribution of the Eucharist by Christ among the Apostles features, for example, in the ninth-century marginal Psalters (e.g., the Chludov Psalter, Moscow, State Historical Museum, *Ms. D.29*, fol. 115). The chalice, as an allusion to Christ's sacrificial death, appears as the illustration to Chrysostom's homily 20 in Athens *gr. 211*. There, Christ is represented standing in prayer before the chalice, which is held by a huge hand (*dextera domini*?) descending from heaven.[22]

Bread and wine as Jesus' flesh and blood are mentioned in Luke 22:19–20. Paul refers to this symbolism in 1 Cor. 11:23–26: "… This cup is the new covenant in my blood. Do this, as often as you drink it, in remembrance of me. For as often as you eat this bread and drink the cup, you proclaim the Lord's death until he comes". Accordingly, this initial points up an act of preaching, but also represents in a most symbolical way the homily's central theme, the death of Christ.

More examples of initials composed of human figures showing different levels of text–image connection come from Paris, BnF, *gr. 654*, which contains commentaries on Psalms 2–9 and 37–47 by John Chrysostom, Theodoret of Cyrus, Hesychius of Jerusalem, and Asterius.[23] Many initials display a more or less direct link to the text. Asterius' commentary to Psalm 4 begins with the figure of King David kneeling in prayer and forming the initial *Epsilon* (fol. 9) (fig. 2)[24] in reference to David's prayer over Absalom's grave, while Chrysostom's commentary to the same psalm starts with two anonymous young men in prayer, composing the letter *Omicron* (fol. 18) (fig. 3).[25] These two initials show different modes of prayer, corresponding to the different commentaries: that of Asterius emphasizes the prayer of King David (a specific person); the other, of Chrysostom, portrays anonymous rejoicing people, whose prayer has been answered.[26]

Chrysostom's commentary to Psalm 7 (fol. 71v) opens with the initial *Epsilon*, depicted as a youth emerging from within the decorative frame, holding a culmus and writing a book (fig. 4). The motif corresponds directly to the first line of the commentary, concerning knowledge of Scripture. "It would be good for you to have such a precise knowledge of the Scriptures and the stories you tell as to make unnecessary for us a longer sermon in explaining their teaching".[27]

On fol. 159v, a commentary by Chrysostom to Psalm 44, a young barefoot girl with long hair and earrings forms the round shape the *Epsilon*, while her hand, stretched out and holding a scroll, substitutes the letter's horizontal bar (fig. 5).[28] A direct relation is evident to the second verse of

[22] Madigan, *Athens 211*, 153–155.

[23] M.-J. Rondeau, *Les commentaires patristiques du Psautier (IIIe — Ve siècles),* I, Roma 1982, 76–78 (Asterius); 126–130 (Chrysostom); 134–137 (Theodoret); 137–143 (Hesychius). The commentaries of Asterius appear under Chrysostom's authorship in the Catalogue of Bibliothèque Nationale in Paris. The correct contents of the manuscript are listed in M. Richard, *Une ancienne collection d'homélies grecques sur les psaumes I–XV*, Symbolae Osloenses 25 (1947) 54–58.

[24] Grabar, *Les manuscrits grecs*, pl. 47, fig. 171.

[25] Ibidem, pl. 48, fig. 173.

[26] "…someone might say, that petitioner was heard, because he was David, but I am not hearkened to because I am insignificant and paltry, he demonstrates that he does not hear him simply for what he is nor does he eavesdrop on you by chance. Rather, in every instance he gives close scrutiny to our behavior. If yours is such as to plead in your favor, you will be heard in every respect". Cf. PG 55, 39–40; *St. John Chrysostom commentary on the Psalms*, I, Brookline 1998, 45 (Ps. 4). Here, the decorated initial seems to match the didactic character of Chrysostom's commentary.

[27] PG 55, 80; the translation is cited after R. C. Hill, in: *St. John Chrysostom commentary on the Psalms*, I, 111 (Ps. 7).

[28] Grabar, *Les manuscrits grecs*, pl. 48, fig. 179.



Fig. 5. Paris, Bibliothèque nationale de France, gr. 654, fol. 159v (after Grabar, Les manuscrits grecs*, pl. 48, fig. 179)*



Fig. 6. Venice, Biblioteca Marciana, gr. II. 179, fol. 92 (after Madigan, Three Manuscripts*, Pl. 16b)*

the psalm and to the title of the commentary: "'My heart overflows with a goodly theme'. Another version, 'crept out', another, 'My heart was moved with good news'."[29] The word of God ("Goodly theme") is depicted as a scroll, while the young person holds it in his/her hand extending directly from the heart. A flower, seen near the figure's legs, may be interpreted as a decorative motif; yet this motif breaks the shape of the letter, and is thus unnecessary, unless it corresponds to the title of the psalm: "To the author of victory on the lilies of the sons of Kore".

Opening Theodoret's commentary to Psalm 46 (fol. 189v) are two youths raising their hands and turning to each other to form the letter *Pi*.[30] The image corresponds to the second verse of the psalm, "All the nations, clap your hands. Shout to God in a voice of happiness".[31] The idea of the clapping of hands has been discussed by various Church Fathers. On the one hand, the "clapping of hands" was a sign of God being praised, an interpretation based on Ps. 46:1 and 97:8 and Is 55:12. On the other hand, it was understood as a remnant of a pagan tradition, and was condemned.[32] In this context, the particular biblical verses were understood as enjoyment and gladness, rejoicing both in voice and in deeds. Chrysostom treats this verse as an expression of joy caused by the Lord's victory over enemies.[33]

Another manuscript of this small group, *Chrysostom Homilies on I Corinthians* (Venice II, 179), goes even further, expressing a mixture of moral message and humor in some of its initial letters. Thus, illustrating Homily 15 are two figures, depicted in profile, standing inside an arch, embracing and kissing, to constitute the initial *Omicron*; a small bird sits in its center (fol. 92) (fig. 6).[34] It is hard to recognize the sex of the depicted figures because of their similar dress (albeit each differently colored), but presumably they are a man and a woman. Their protruding lips are clearly emphasized, almost touching, stressing the motif of kissing. According to the verse of Paul (1Cor. 5:1) and the homily's text, the scene is related to the representation of lust and fornication (πορνεία): "It is actually reported that there is sexual immorality among you…for a man is living with his father's wife".[35] Emphasis on the physical act of bodily love through kissing and embracing suggests this interpretation.

All these images have a connection to the adjacent text, not just highlighting the literal connection between the image and the text but seemingly representing visually the homily's idea, suggesting the scribe-artist's intimate acquaintance with the text.

Initial letters in the Oxford Chrysostom (Oxford, Bodleian Library, *Auct. T. 3.3*), which contains the homilies on Genesis, emphasize still more its artist-scribe's inven-

[29] PG 55, 183.

[30] Grabar, *Les manuscrits grecs*, pl. 48, fig.181.

[31] PG 80, 1208. Theodoret stresses the acclamation of victory through gestures and the prophecy that was understood by the whole human race: "While the prophetic word predicted this, it gave a glimpse of the apostolic choir urging all the nations to hymn singing. Now, clapping is typical of victory, and shouting the sound of victors… He is revealed to you all, he says, as king most high and handsome. While in ancient times this was known to Jews alone, in the present time it has been made clear also to the whole human race". Cf. *Theodoret of Cyrus. Commentary on the Psalms,* transl. R. C. Hill, I, Washington 2000, 273 [Ps. 46 (47)]. This verse was interpreted by Eusebius as a joy because of Christ's victory over the devil, and also as an invitation to the marriage feast of Christ with his bride, the Church (PG 23, 415); H. F. Stander, *The Clapping of Hands in the Early Church*, Studia Patristica 26 (1993) 78. People clapping their hands as an illustration to the same Psalm appear also the illuminated ninth century Latin (Utrecht, Universiteitsbibliotheek, *MS Bibl. Rhenotraiectinae I Nr 32*, Württemburgische Landesbibliothek, Stuttgart, *Bibl. Fol. 23*) and Greek (the Chludov Psalter, Moscow, State Historical Museum, *Ms. D.29*) Psalters, and the eleventh century Greek successors of the Chludov Psalter: London, British Library, *Add. 19352*, Vatican library, *Barberini gr. 372*. Cf. S. Dufrenne, *Tableaux synoptiques de 15 psautiers médiévaux à illustrations intégrales issues du texte*, Paris 1978.

[32] Stander, *The Clapping of Hands in the Early Church*, 74–80.

[33] Ibidem, 78.

[34] Madigan, *Three Manuscripts*, Pl. 16b.

[35] PG 61, 121–122; *Nicene and post-Nicene fathers. First series*, ed. Ph. Schaff, vol. 12, Peabody 1994, 83.

tiveness.[36] Composed of a limited number of motifs, the initials function as a detailed visual interpretation of the written text, displaying at the same time artistic uniqueness and imagination.

The Oxford Chrysostom is probably from the third quarter of the tenth century, and has been attributed to the province of Constantinople or to Asia Minor.[37] As in the other manuscripts of the aforementioned group, decorated initials exist only at the beginning of each homily. Here, the initials appear in the margins, and were probably executed after the main text was written. All the initials were first drawn in red and then painted, not very carefully. The red ink of the initials and headpieces looks very similar in color to that of the headings, which in this case were probably executed by the same scribe-artist.[38]

Pictorial initial letters, which appear at the beginning of certain homilies, are very compressed and consist of one or at most two figures. However, their correspondence to the text is surprisingly complex and not always obvious at first sight.

Thus, on fol. 37v the vertical stem of the initial *Iota* is a naked man standing, stretching his hands upwards.[39] The commentary to Gen 1:20–21 [Homily 7(5)] goes: "Yesterday we sufficiently upbraided those who deserted us for the horse racing. We showed them how great was the harm they suffered, and how in one fell swoop they had squandered the spiritual riches accruing to them from fasting, and how from great wealth they had at one stroke cast themselves into utter indigence. Come now, then, today let us make use of a milder remedy, and bind up the wounds of their souls just as if they were our own limbs…".[40] It is not certain if the human figure represents a martyr or a sinner. The nude figure with emphasized limbs might be a literal illustration to the above verse, because the commentary wholly deals with sinning through the body instead of fasting.

The choice of all the initials listed below reflects the artist's originality. He seems to have invented them especially, finding a unique way to condense a visual explanation of the text into one or two figures. A crowned human head tops the vertical stem of the initial *Phi* [fol. 45v, Homily 8(6)], where the relevant verse Gen 1:26 is: "Let us make a human being in our image and likeness. Let them have control of the fish of the sea and the birds of heaven, the cattle and the wild beasts, all the earth and all the reptiles creeping upon the earth". The crowned head probably illustrates this verse, stressing the notion of man's role as a ruler over the created earth. In his homily, Chrysostom interprets this role in that way: "…the Creator, as though on the point of installing some king and ruler over everything on earth, first erected the whole of this scenery, and then brought forth the one destined to preside over it, showing us through the created things themselves what importance he gave to this creature".[41]

On fol. 57v, the initial *Epsilon* is composed of an angel with enlarged hands in a blessing gesture, appearing out of a cloud [Homily 10 (8)].[42] The passage relates to the verse (Gen 1:27) telling of the creation of male and female. No angel is mentioned in any part of the text; its appearance in the initial might have to do with the visual appearance of the Creator accompanied by angels in a Creation scene found already in early Byzantine art [e.g., the Cotton Genesis (London, British Library, *MS Cotton Otho B VI*), fol. 32; Venice, St. Marco, Creation cycle].[43]

Another angel appears on fol. 141v [Homily 20 (18)] (fig. 8). His half figure appears inside the round contour of the initial *Phi*, shaped as four wings, holding the rim with his hands. As in the foregoing case (fol. 57v), an angel may appear symbolizing God's presence, since God the Father himself was not painted in the Byzantine tradition except in the form of Christ incarnate. "…let us deliver the customary discourse to you from the book of blessed Moses — or, rather, from the sayings of the Spirit which the Divine grace has taught us through the mouth of Moses".[44] This homily especially deals with the concept of God's presence: "What does that mean, 'He left God's presence?' In other words, on account of that abominable crime he was stripped of the patronage God afforded". The figure also resembles Cherubim, which equally indicate God's presence.

The initial on fol. 112 [Homily 17 (15)] represents a complex idea (fig. 7). The initial *Iota* is made of a dragon twisted around a naked human body (Adam?),[45] which emerges from the dragon's open mouth (Gen 3:8). The homily deals with the expulsion from Eden, stressing the theme of Original Sin procured by Satan through the serpent. The connection between serpent and dragon can be seen in different visual and literal sources.[46] The homily also stresses the idea of the serpent–Satan connection: "…the good God, too, have pity on man for the plot to which he fell victim with his wife after being deceived and accepting the devil's advice through the serpent".[47] In another Chrysostom manuscript, Oxford, Bodleian Library, *Auct. T. 3.1*,[48] a snake twisted around the vertical stem of the letter illustrates the same homily. This is the only initial that appears in the same passage and has a connection to it in both manuscripts.

Sin is the central theme of this homily. The image signifies expulsion from Eden in the form of a serpent (as in *Auct. T. 3.1*), but also stresses the idea of man's sin. Adam's nakedness, which he was ashamed of, is also a concern of the

---

[36] PG 53, 21–54; *Saint John Chrysostom. Homilies on Genesis*, III, red. R. Ch. Hill, Washington 1992.

[37] On this manuscript v. M. L. Agati, *La minuscola "bouletée"*, Città del Vaticano 1992, 116–117; Hutter, *Corpus I*, 18–19, no. 12, pl. 62–67.

[38] The text in red ink might have been written after the first drawing of the initial. The main text is written in brown ink and probably by another hand. Some of the initials look very simplified and probably were drawn by this scribe, e.g., fols. 139v, 143v, 146v.

[39] Hutter, *Corpus I*, fig. 63.

[40] PG 53, 61–62; *Saint John Chrysostom, Homilies on Genesis*, I, red. R. Ch. Hill, Washington 1986, 91 (Homily 7).

[41] PG 53, 69; *Saint John Chrysostom, Homilies on Genesis*, I, 107 (Homily 8).

[42] Hutter, *Corpus I*, fig. 68.

[43] K. Weitzmann, H. L. Kessler, *The Cotton Genesis: British Library, Codex Cotton Otho B VI*, Princeton 1986.

[44] PG 53, 166; *Saint John Chrysostom, Homilies on Genesis*, II, red. R. Ch. Hill, Washington 1990, 35 (Homily 20).

[45] Adam's nakedness was understood by Greek fathers as "the symbol of his physical weakness, of his bodily needs, due to the fact that, for example, he will be cold if he does not cover himself. The discovery of his 'nakedness' is the conscious understanding of human needs which will lead to the invention of sciences and techniques, necessary to life". Translated from M. Harl, *La prise de conscience de la "nudité" d'Adam. Une interprétation de Genèse 3,7 chez les Pères Grecs*, Studia Patristica 7 (1966) 486.

[46] Ps. 73:13–14 (LXX); Apoc. 12:9; "Thou, o Belial, dragon, apostate, crooked serpent, rebel against God…" (*Ignatius, Epistle to the Philippians*, ch. 11; http://www.pseudepigrapha.com/LostBooks/ ignatius2 philippians.htm); v., also, M. Rudwin, *The Devil in Legend and Literature*, Chicago — London 1931, 98; H. Kelly, *The Devil at Baptism, Ritual, Theology, and Drama*, Ithaca — London, 1985, 71, note 46.

[47] *Saint John Chrysostom*, *Homilies on Genesis*, I, 222 (Homily 17).

[48] Hutter, *Corpus I*, 17–18, no. 17, pls. 101–104. Agati, *op. cit.*, 115–116; the manuscript is ascribed to southern Italy, late tenth or early eleventh century.



Fig. 7. Oxford, Bodleian Library, Auct. T. 3.3, fol. 141v (Photo: Bodleian Library, Oxford)



Fig. 8. Oxford, Bodleian Library, Auct. T. 3.3, fol. 112 (Photo: Bodleian Library, Oxford)

homily. The human figure is shown swallowed by a snake and at the same time bound by it.

A parallel is the scene of Jonah swallowed by a sea monster.[49] Depictions of Jonah appear in early Christian art in catacombs and sarcophagi, where he, like Adam, is shown naked. As a part of a narrative representation, the upper part of Jonah's naked body appears when the monster spews him out, as an illustration to the last part of the story. However, the symbolic portrayal of Jonah usually shows him in this position. The scene appears as a symbol of Christ's resurrection according to Matthew 12:39, 40; 16:4. Jonah's nakedness represents the idea of a naked soul emerging from the "belly of hell",[50] while the association between the monster and death appears from Jonah's statement: "I cried in my affliction to the Lord, and he hearkened to me, even to my cry out of the belly of hell: thou heardest my voice…" (2:2–3).

A similar type of dragon–human combat is depicted twice in another manuscript from the Chrysostom group, the Venice Chrysostom, which contains *Homilies on 1 Corinthians*. On fol. 155v, the initial *Epsilon* (Homily 24) is composed of two youths emerging from dragons' mouths; the creatures' twisted tails form the letter's central bar.[51] One of the tails ends in a snake's head with a venomous tongue protruding.

A connection may be made with the heading of the homily (1 Cor 10:13): "There hath no temptation (πειρασμός) taken[52] you but such as is common to man: but God is faithful, who will not suffer you to be tempted above that ye are able; but will with the temptation also make a way to escape, that ye may be able to bear it".[53] The dragons and the serpent represent temptation, while salvation is portrayed as the two youths, their hands clasped in prayer, protruding from dragons' mouths. In the Old Testament and the New Testament, the snake and the dragon appear in the same negative sense, substituting each other. This is seen in the picto-

49 On classical sources for the sea monster v. J. Boardman, *'Very Like a Whale' — Classical Sea Monsters*, in: *Monsters and Demons in the Ancient and Medieval Worlds*. Papers presented in honor of Edith Porada, ed. A. E. Farkas et al., Mainz on Rhine 1987, 73–84.

50 B. Narkiss, *The Sign of Jonah*, Gesta 18/1 (1979) 65–66.

51 I. Furlan, *Codici greci illustrati della Biblioteca Marciana*, I–VI, Milano 1978–1997, II, 25.

52 Basil applies this text to persecution (Epp. 139, 219, 256): A. Robertson, A. Plummer, *A Critical and Exegetical Commentary on the Epistle of St. Paul to the Corinthians*, Edinburgh 1971 (first ed. 1911), 209.

53 Chrysostom explains in the homily: "Thus, because he terrified them greatly, relating the ancient examples, and threw them into an agony, saying, 'Let him that thinketh he standeth take heed lest he fall'; 'though they had borne many temptations, and had exercised themselves many times therein'; for 'I was with you', saith he, 'in weakness, and in fear, and in much trembling': (1 Cor. 2: 3) lest they should say, 'Why terrify and alarm us? We are not unexercised in these troubles, for we have been both driven and persecuted, and many and continual dangers have we endured': repressing again their pride, he says, 'there hath no temptation taken you but such as man can bear', i.e., small, brief, moderate. For he uses the expression 'man can bear', in respect of what is small; as when he says, 'I speak after the manner of men because of the infirmity of your flesh' (Romans 6:19). 'Think not then great things', saith he, 'as though ye had overcome the storm. For never have ye seen a danger threatening death nor a temptation intending slaughter': which also he said to the Hebrews, 'ye have not yet resisted unto blood, striving against sin' (Hebrews 12:4)". PG 61, 197–198; *Nicene and post-Nicene fathers*, vol. 12, 138.



Fig. 9. Oxford, Bodleian Library, Auct. T. 3.3, fol. 134v (after Hutter, Corpus*, I, fig. 69)*

rial representation of the motif, where the snake and the dragon appear alternately.

Another representation of a combat theme appears in the same manuscript on fol. 177v, opening Homily 27. The initial *Alpha* is composed of a youth caught by a dragon--headed serpent, twisted around him.[54] The youth struggles with the serpent with a stick held in his left hand. Here, the motif seems to relate to the subject of corruption.[55] Probably relating to the theme of temptation, sin, and corruption, these two initials are based on the combat between the human figure and personified evil forces, a snake and a dragon. The first initial visually represents overcoming temptation through prayer, while the second stresses the combat itself. The figure is engaged with the dragon, and it is not entirely evident who will win and who will lose the contest.

The visual representation of such combat scenes is also closely associated with the idea of the Last Judgment. The iconographic scheme of a figure emerging from a monster's jaws is commonly used in the Middle Byzantine scenes of the Last Judgment from the eleventh century on, concerning the theme of earth, sea, and air yielding their dead; various animals are shown giving back parts of human bodies. Sinners, by contrast, appear in the midst of hell in the mouth only of dragons, the monster associated with Satan and sin. A snake symbolizing Hell and twined around a group of sinners is depicted as early as the ninth century, in the Sacra Parallela (Paris, Bibliothèque nationale de France, *gr. 923*, fol. 68v).[56] Thus, figures trussed in snakes may represent sin and punishment together.

Figures entwined with snakes also appear outside Hell, their evil character usually being highlighted. In Byzantine examples of the so-called "revenge-initials" wicked emperors are depicted encircled or attacked by snakes.[57] Such figures are mostly known from the Metaphrastes menologies, and can be dated to around 1060. The names of the wicked emperors represented in such initials figure in the text in connection with particular saints and martyrs. Here, the idea of punishment is combined with the personification of evil.

These parallels may indicate that the Genesis narrative is not the only source of the figural initial in the Oxford Chrysostom. A second level of interpretation can be found in the idea of death as brought upon humanity by Original Sin. This idea is stressed through the words of the homily: "…even if they (Adam and Eve) lived a long time, nevertheless from the time they heard the words: 'Dust you are, and to dust you are to return', and received the sentence of death, they became liable to death and you would say from that moment they were dead".[58]

A very unusual and curious figure appears on fol. 134v, Homily 19 (17). It is a hybrid, with a human head and a bird's legs, and it is enclosed in the vertical stem of the initial *Kapa* (fig. 9).[59] The hybrid holds the letter's ascending diagonal bar in its right hand, while its left hand stretches upwards. Its body constitutes the vertical stem. It is highly geometrical, enclosed within the parallel lines of the letter stem. Head and hands preserve the human form. The image as a whole gives the impression of the figure at once being a part of the letter and hiding behind it.

The motif relates to Gen 4:8: "And Cain said to his brother Abel, 'Come now, let us go out into the open country'". According to the text of the homily, the hybrid probably represents Cain's wild and sinful nature: "He hastens the process of bringing his own destruction into effect, beginning with cunning and trickery and by deceiving his brother with beguiling words. Such is the condition of a human being turned animal who goes downhill into wickedness; just as this rational creature enjoys a wonderful status, especially when it makes rapid progress in the practice of virtue, so when it goes downhill into wickedness, it takes on the character of a wild beast".[60]

The Church Fathers argued about the sign that Cain received from God after Abel's murder, that he be recognized and not killed, but the specific nature of this sign was uncertain.[61] It was mostly understood as a mark made by God on

---

[54] Furlan, *op. cit.*, fig. 27.

[55] In this case the motif seems to appear as an allegorical interpretation of the homily. The heading of the homily says: "But in giving you this charge, I praise you not, that ye come together not for the better, but for the worse" (1Cor. 11:17) (PG 61, 223; *Nicene and post-Nicene fathers*, vol. 12, 157). Chrysostom speaks of the corruption of the custom of rich and poor sharing a meal on feast days. "This verse concerns proper behavior at public worship. What was intended for their wealth they had made an occasion of falling. These gatherings, instead of quickening their spiritual life, had led to grievous misconduct and consequent suffering". Cf. Robertson, Plummer, *op. cit.,* 238–239.

[56] Y. Christe, *Jugements derniers*, Paris 2000, fig. 7.

[57] For example, in Moscow, State Historical Museum, *gr. 9* (Vlad. 382), fol. 28v "O" is composed of a snake coiled around a figure of a man, indicated as [Julian] the Apostate. In Mount Athos, *Dochiariou 5*, fol. 117, initial "B" consists of a crowned figure (the emperor Maxentios) encircled by a snake, and initial "E" (fol. 205) of a crowned figure (Diocletian) encircled by a snake. In Venice, Biblioteca Marciana, *gr. Z 586*, fol. 117, the emperor Diocletian encircled by a snake forms initial "B". Cf. N. P. Ševčenko, *Illustrated Manuscripts of the Metaphrastian Menologion*, Chicago 1990, 2A5; 2G8, 2G12; 4A4; 5A7.

[58] *Saint John Chrysostom. Homilies on Genesis*, I, 244 (Homily 17).

[59] Hutter, *Corpus I*, fig. 69.

[60] *Saint John Chrysostom. Homilies on Genesis*, II, 22 (Homily 19).

[61] R. Mellinkoff, *The Mark of Cain*, Berkeley 1981 (especially page 98, where the author summarizes all possible interpretations of the mark).

Cain's forehead.[62] Other frequent interpretations include the trembling of his body[63] and the appearance of a horn (or horns) on his head.[64] None of these appear in Byzantine iconography. In the Sacra Parallela, Cain is depicted twice: killing Abel (fol. 355) and being questioned by God (fol. 69). None of his images bears any sort of mark.[65] The connection between Cain and Satan was made early. Cain has been seen as Satan's offspring; or Satan entered into him and caused him to kill Abel.[66] Satan is usually represented in Byzantine art as a black anthropomorphic shadow with his hair standing on end,[67] but this characteristic too is absent from Cain's visual representations.

Cain's transformation in the Oxford Chrysostom – quite unique, as far as I know not to be found in Byzantine or Western contemporary examples,[68] seems to represent the evil and satanic character of the particular biblical figure, but also to deliver a more general moral message, literally illustrating the words of the homily quoted above: "it takes on the character of a wild beast".

To sum up, although most of the initial letters are shaped by a limited number of figures, they express a complex relationship between the motif and the homiletic text, functioning as a visual commentary to it. The interpretive and moral character of the homilies most probably influenced the illuminated initials, many of which are also interpretive in nature. Many of these initials are unique in their appearance, do not have exact parallels, and seem to have been invented especially for the specific texts concerned. They offer an intellectual interplay between the visual motif and the text, serving as a pictorial sign, as *memoria* to the words of the text but also to its moral exegesis.

This group of tenth-century manuscripts represents the earliest steps in the development of the post-iconoclastic, human-figured Byzantine initial letters. Motivated by the flexible structure of the letters and by the lack of pictorial doctrines concerning initial letter illumination, the artist-scribe visually interprets the written text, on the one hand exposing its deep meaning, but on the other, feeling free to invent new motifs. This freedom and inventiveness would later become limited. By the eleventh century, the Christological figures and scenes were finally introduced into illuminated initial letters, opening another level of reading the initial letter as text illustration with strict iconography, which was to develop and change more slowly and under careful supervision.

---

[62] In Jewish sources this mark was interpreted as a letter of God's name (Pseudo-Jonathan Targum to Genesis 4:15) or a letter from the Torah (Pirkê de Rabbi Eliezer, 156). Cf. ibidem, 27–29.

[63] Ibidem, 40–57.

[64] One of the early sources which specify the mark as a horn is the Midrash *Bereshit Rabbah*. Interpreting Genesis 22:12, it lists seven different interpretations of the mark, among them a horn: "…He caused the orb of the sun to shine on his account …He caused leprosy to break out of him… He gave him a dog. …He made a horn grow out of him… He made him an example for murderers… He made him an example for penitents… He suspended judgment until the Flood came and swept him away…" (*Bereshit Rabbah* 1:191). Cited after Mellinkoff, *ibidem,* 20; on horns as the mark of Cain and their depiction in medieval art v. *ibidem*, 59–75.

[65] K. Weitzmann, *The Miniatures of the Sacra Parallela. Parisinus Graecus 923*, Princeton 1979, pl. 4, figs. 11–12. This mark does not appear in the other Byzantine representations of Cain either (e.g., the Cotton Genesis and the Octateuchs), cf. E. Revel-Neher, *The Image of the Jew in Byzantine Art*, Oxford — New York 1992, 78–79.

[66] J. B. Glenthøj, *Cain and Abel in Syriac and Greek writers (4th–6th centuries)*, Louvain 1997, 279–282.

[67] See, for example, numerous appearances of satanic figures in the Chludov Psalter (e.g., fols. 35v, 67v, 113, etc.).

[68] The bestial nature of Cain is highlighted by means of horns on two twelfth-century capitals in France depicting the legend of Lamech, at Vézelay and at Autun. Cf. Mellinkoff, *op. cit.,* 62–63.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ — REFERENCE LIST

Agati M. L., *La minuscola "bouletée"*, Città del Vaticano 1992.

Boardman J., *'Very Like a Whale' — Classical Sea Monsters*, in: *Monsters and Demons in the Ancient and Medieval Worlds*. Papers presented in honor of Edith Porada, ed. A. E. Farkas et al., Mainz on Rhine 1987, 73–84.

Brubaker L., *Vision and Meaning in Ninth-Century Byzantium*, Cambridge 1999.

Catalogue of the illuminated Byzantine manuscripts of the National Library of Greece, vol. 3, ed. A. Marava-Chatzinicolaou, Ch. Toufexi-Paschou, Athens 1997.

Christe Y., *Jugements derniers*, Paris 2000.

Der Nersessian S., *The Illustrations of the Homilies of Gregory of Nazianzus, Paris gr. 510*, DOP 16 (1962) 196–228.

Dufrenne S., *Tableaux synoptiques de 15 psautiers médiévaux à illustrations intégrales issues du texte*, Paris 1978.

Feron E., Battaglini F., *Codices manuscripti graeci Ottobiani Bibliothecae Vaticanae*, Rome 1893.

Furlan I., *Codici greci illustrati della Biblioteca Marciana*, I–VI, Milano 1978–1997.

Galavaris G., *The Illustrations of the Homilies of Gregory Nazianzenus*, Princeton 1969.

Galavaris G., *Manuscripts and Liturgy*, in: *Illuminated Greek Manuscripts from American Collections: An Exhibition in Honor of Kurt Weitzmann*, ed. G. Vikan, Princeton 1973, 23.

Glenthøj J. B., *Cain and Abel in Syriac and Greek writers (4th–6th centuries)*, Louvain 1997.

Grabar A., *Les manuscrits grecs enluminés de provenance italienne (IXe — XIe siècles*), Paris 1972.

Grabar A., *Les miniatures du Gregoire de Nazianze de l'Ambrosienne*, Paris 1943.

Harl M., *La prise de conscience de la "nudité" d'Adam. Une interprétation de Genèse 3,7 chez les Pères Grecs*, Studia Patristica 7 (1966) 486.

Hutter I., *Corpus der byzantinischen Miniaturenhandschriften 1,* Stuttgart 1977.

Hutter I., *Decorative Systems in Byzantine Manuscripts, and the Scribe as Artist: Evidence from Manuscripts in Oxford*, Word and Image 12/1 (1996) 15.

Ignatius, Epistle to the Philippians, ch. 11; http://www.pseudepigrapha.com/LostBooks/ignatius2philippians.htm

Kelly H., *The Devil at Baptism, Ritual, Theology, and Drama*, Ithaca — London, 1985.

Krause K., *Die illustrierten Homilien des Johannes Chrysostomos in Byzanz*, Wiesbaden 2004.

Maayan Fanar E., *Byzantine Pictorial Initials of the Post-Iconoclastic Period (From the End of the 9th Century to the Early 11th century)*, Jerusalem 2003 (PhD thesis, the Hebrew University in Jerusalem),

Maayan Fanar E., *The Scribe as Artist in the Chrysostom Manuscript in Venice: Reconsideration*, Scriptorium 25/2 (2005) 119–131.

Madigan S. P., *Athens 211 and the Illustrated Homilies of John Chrysostom* (unpublished PhD thesis, University of Chicago), Chicago 1984.

Madigan S. P., *Three Manuscripts by the 'Chysostom Initialer': The Scribe as Artist in Tenth Century Constantinople*, Scriptorium 41 (1987) 82.

Mellinkoff R., *The Mark of Cain*, Berkeley 1981.

Narkiss B., *The Sign of Jonah*, Gesta 18/1 (1979) 65–66.

Nicene and post-Nicene fathers. First series, ed. Ph. Schaff, vol. 12, Peabody 1994.

PG 23, 415; 43, 440–464; 53, 21–54; 55, 39–40; 61, 121–122; 80, 1208; 114, 2062.

Revel-Neher E., *The Image of the Jew in Byzantine Art*, Oxford — New York 1992.

Richard M., *Une ancienne collection d'homélies grecques sur les psaumes I–XV*, Symbolae Osloenses 25 (1947) 54–58.

Robertson A., Plummer A., *A Critical and Exegetical Commentary on the Epistle of St. Paul to the Corinthians*, Edinburgh 1971 (first ed. 1911).

Rondeau M.-J., *Les commentaires patristiques du Psautier (IIIe — Ve siècles),* I, Roma 1982.

Rudwin M., *The Devil in Legend and Literature*, Chicago — London 1931.

Saint John Chrysostom. Homilies on Genesis, vols. 1–3, transl. R. Ch. Hill, Washington 1986–1992.

St. John Chrysostom commentary on the Psalms, I–II, red. R. Ch. Hill, Brookline 1998.

Stander H. F., *The Clapping of Hands in the Early Church*, Studia Patristica 26 (1993) 74–80.

Ševčenko N. P., *Illustrated Manuscripts of the Metaphrastian Menologion*, Chicago 1990.

Taft R. F., *Sermon*, in: *The Oxford Dictionary of Byzantium*, III, ed. A. Kazhdan, New York – Oxfrod 1991, 1881.

Theodoret of Cyrus. Commentary on the Psalms, transl. R. C. Hill, I, Washington 2000.

Weitzmann K., *The Miniatures of the Sacra Parallela. Parisinus Graecus 923*, Princeton 1979.

Weitzmann K., Kessler H. L., *The Cotton Genesis: British Library, Codex Cotton Otho B VI*, Princeton 1986.

ЗОГРАФ 34 (2010) [27–36]

Прилог тумачењу Књиге постања. Белешка о уметничкој инвенцији и византијском илуминираном иницијалу

Ема Мајан-Фанар

У чланку се истражују илуминирани иницијали у хомилијама светог Јована Златоустог и других писаца чије беседе улазе у рукописне зборнике познате под именом *злашоусши* (Париз, Национална библиотека, *gr. 654*; Ватиканска библиотека, *Ottob. gr. 14*; Венеција, Библиотека Марћана, *gr. II. 179*; Оксфорд, Библиотека Бодлејана, *Auct. T. 3.3*; Патмос, Манастир светог Јована Богослова, *cod. 29*). Рукописи највероватније потичу из Цариграда, а датовани су у X век.

Наведена група рукописа открива писара-уметника као творца илуминираних иницијала. Упркос њиховој скромној форми, зооморфни и нарочито атропоморфни иницијали уметнути на почетку сваке хомилије варирају од дословне илустрације одређене речи или реченице до алегоријских, дидактичких и чак типолошких тумачења текста. Иницијали ове групе хомилија крајње су оригинални и добро репрезентују уметников визуални коментар текста.

Иницијали у Оксфордском златоусту (Бодлејана, *Auct. T. 3.3*), који садржи хомилије на Генезу, представљају један од најбољих примера оригиналности писара-уметника. Он је, чини се, иницијале креирао специјално за тај рукопис, налазећи јединствен начин да сведе визуално објашњење текста на једну или две фигуре. Тако на fol. 45v [Хомилија 8(6)] једна крунисана људска глава надвишава вертикално стабло иницијала *Phi* наглашавајући улогу човека као владара над створеном Земљом, док је у другом случају Каин, који формира слово *Kapa*, насликан као хибридно биће, са људском главом и птичјим ногама, које обележавају његов чудовишни карактер [fol. 134v; Хомилија 19 (17)].

Још сложенија идеја јавља се на иницијалу *Iota* (fol. 112), компонованом од змаја који се увија око голог Адамовог тела, које излази из змајевих отворених уста (Ген 3:8). Реч је о Хомилији 17 (15), која се бави изгоном из Раја наглашавајући тему првобитног греха изазваног од стране Сатане, посредством змије. Уз то, исти иницијал наглашава још један ниво тумачења — идеју о смрти коју је човечанству донео првобитни грех.

Објашњавајући и морализаторски карактер хомилија највероватније је утицао на илуминиране иницијале. Многи од њих изгледа да су креирани специјално за специфичне текстове на које се односе. Они показују узајамно деловање визуалног мотива и текста, служећи као пикторални знак, као *memoria* за речи текста, али и за његово тумачење.

I dipinti della chiesa di Al-Adra nel monastero di Deir-el-Baramus (Wadi-el-Natrun)*

Silvia Pasi**

Università di Bologna, Dipartimento di Archeologia

UDC 75.052.033(=412'09)(623)
DOI 10.2298/ZOG1034037P
Оригиналан научни рад

Gli affreschi frammentari della chiesa di Al-Adra nel monastero di Deir el-Baramus furono scoperti fortuitamente nel 1986. Essi si trovano nell'abside, nella parete sud del santuario e lungo le pareti della navata centrale. Il precario stato di conservazione dei dipinti rende difficile sia la loro valutazione stilistica, sia la loro attribuzione cronologica, e la datazione è resa ardua anche dalla mancanza di fonti letterarie e di iscrizioni. Stile e dati architettonici della chiesa orientano ad attribuire gli affreschi di Deir el-Baramus allo stesso periodo, per cui è verosimile pensare che essi siano stati realizzati dopo un rimaneggiamento della navata centrale e delle navatelle che sarebbe avvenuto dopo il 1200. Inoltre anche i confronti con altre opere della stessa epoca indicano il XIII secolo come perido più probabile per la loro esecuzione.

Parole chiave: pittura copta, chiesa di Al-Adra, Deir el-Baramus , iconografia, stile, cronologia.

The wall paintings of the church of Al-Adra in the monastery of Deir-El-Baramus (Wadi-el-Natrun)

The fragmentarily preserved frescoes of the Church of Al-Adra in the monastery of Deir el-Baramus were fortunately discovered in 1986. They are located in the apse, on the southern wall of the altar area and along the walls of the nave. The condition of the frescoes makes it difficult to give a stylistic evaluation, and it is hard to determine the chronology of the frescoes because of the lack of literary sources and inscriptions. The style of the painting and the architectural data on the church lead one to dating all the preserved frescoes of Deir-el-Baramus to the same period. It probably involves the period after the repair of the central and lateral aisles, which probably took place after 1200. Apart from that, a comparison with other works from the same epoch indicates that the thirteenth century was most probably the time when the frescoes came into being.

Keywords: Coptic painting, Church of Al-Adra, Deir el-Baramus, iconography, style, dating

Il monastero di Deir El-Baramus è quello situato più a nord fra i monasteri del deserto di Sceti[1] che si estende per circa 30 km nella parte occidentale del delta del Nilo fra il Cairo e Alessandria. Attualmente è noto col toponimo di Wadi-el-Natrun, cioè "valle del natron", un sale naturale che si trova in abbondanza nella zona.[2]

Il nome del monastero deriva dall'arabizzazione del copto πα Ρωμεος che può significare "quello dei romani", oppure "quello del romano". Le due dizioni sono legate a due diverse tradizioni. La prima si riallaccia alla leggenda di due giovani romani ospitati da Macario e divenuti suoi discepoli, ai quali, morti prematuramente, venne consacrata per volere del santo, una cella monastica, poi denominata "cella dei romani" da Paphnutio, successore di Macario. Negli *Apophtegmata Patrum* si fa riferimento al fatto che i due "piccoli stranieri" (così vengon denominati) fossero Massimo e Domizio,[3] figli naturali dell'imperatore Valentiniano I (364–375), che, dopo aver visitato la Terra Santa, si recarono nel deserto di Sceti.[4] La seconda

* La presente ricerca è stata realizzata con fondi RFO (ex 60%) dell'Università di Bologna.

** Silvia Pasi; silvia.pasi@unibo.it

[1] H. G. Evelyn-White, *The Monasteries of the Wâdi 'n Natrûn,* II: *The History of the Monasteries of Nitria and Scetis*, New York 1932; O. F. A. Meinardus, *Monks and Monasteries of the Egyptian Deserts*, Cairo 1961, 150–156; *Annuaire de l'École pratique des Hautes Études, Section des Sciences religieuses* 76 (1968–1969) 182–183 (A. Guillaumont); O. F. A. Meinardus, *Zur monastischen Erneuerung in der koptischen Kirche*, Oriens Christianus 61 (1977) 59–70; A. Cody, P. Grossmann, P. van Moorsel, *Dayr al-Baramūs*, in: *The Coptic Encyclopedia*, III, New York 1991, 789–791; P. van Moorsel, *Les Coptes et leur iconographie monastique*, Dossiers d'Archéologie 226 (1997) 82–85; G. Gabra, *Coptic Monasteries. Egypt's Monastic Art and Architecture,* Cairo–New York 2002, 38–42; M. Cappozzo, *I monasteri del deserto di Scete (Wadi Natrun)*, in: *Enciclopedia Archeologica* [vol. 5]: *Africa*, Roma 2005, 442–443. La denominazione di Sceti deriva dal copto "shiet" (Cappozzo, *ibidem*, 439). Il toponimo è talora usato per comprendere tutti gli insediamenti monastici presenti nella parte settentrionale del deserto libico, quindi anche Nitria e Kellia, ma in senso stretto con esso si deve far riferimento solo alla zona a sud dei kellia, ove prosperarono comunità, in un primo tempo semi-anacoretiche, dalle quali si svilupparono forme di vita associata (P. Buzi, *Il cristianesimo copto. Egitto, Etiopia, Nubia. Storia, letteratura e arte,* Bologna 2006, 69).

[2] Il natron (carbonato di calcio idrato) si forma per il prosciugamento dell'acqua e veniva impiegato per l'imbalsamazione dei defunti e per sbiancare il lino, mentre i romani lo usavano anche nella manifattura del vetro [H. G. Evelyn-White, *The Monasteries of the Wâdi 'n Natrûn,* I–II, New York 1926–1932; A. Fakri, *Wâdi-el-Natrûn*, Annales du Service des antiquités de l'Égypte 40 (1940) 837–843; Meinardus, *Monks and Monasteries*, 117–118; Cappozzo, *op. cit.*, 439]. A causa dell'apparente similitudine di denominazione si è a lungo confuso il Wadi el-Natrun col deserto di Nitria, che si trova immediatamente a sud di Alessandria (J. Leroy, *Les peintures des couvents du Ouadi Natroun*, Le Caire 1982, XII).

[3] J.-Cl. Guy, *Le centre monastique de Scété dans la littérature du Ve siècle*, Orientalia Christiana Periodica 30 (1964) 101.

[4] *Histoire des monasterès de la Basse-Égypte*, ed. E. Amélineau, Paris 1894, 262–315 (vite di Massimo e Domizio); O. Meinardus, *Il primo cristianesimo in Egitto*, in: *Egitto. Dalla civiltà dei faraoni al mondo globale*, ed. P. Branca, Milano 2007, 45.

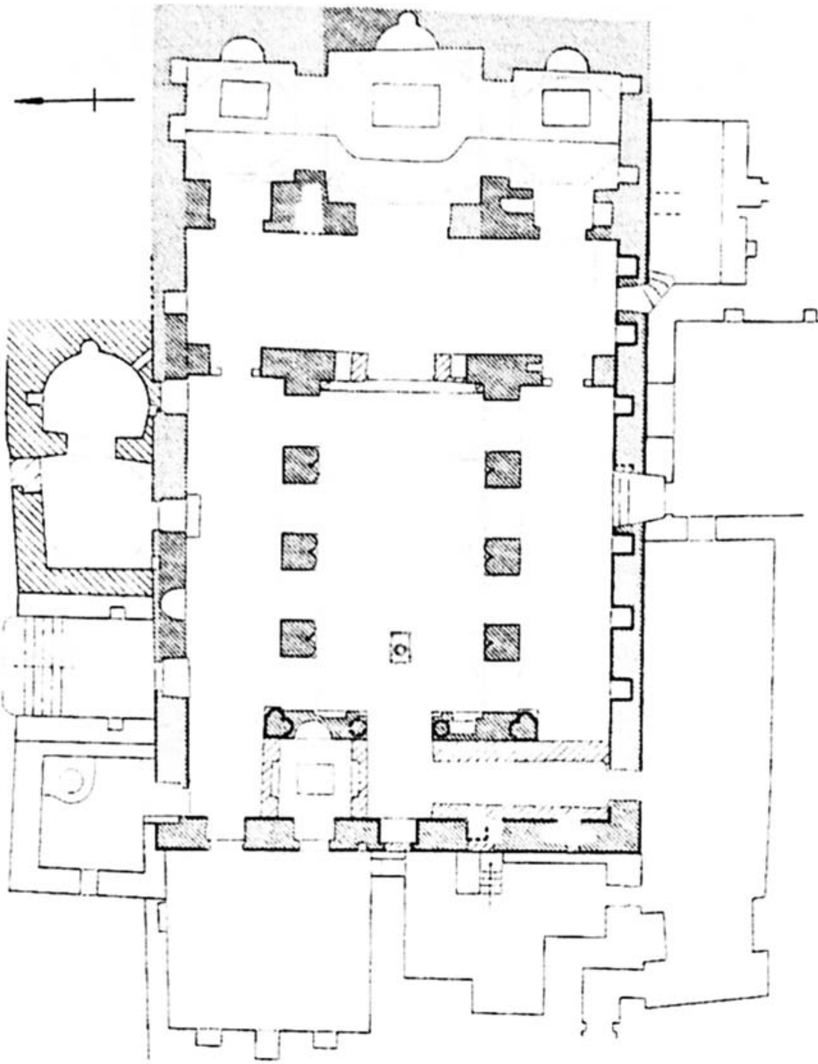


Fig. 1. Pianta della chiesa di Al-Adra, Deir el-Baramus (da The Coptic Encyclopedia*, III, 1991)*

tradizione invece fa riferimento ad un monaco romano di nome Arsenio che, dopo essere stato il tutore dei figli dell'imperatore Teodosio, Arcadio e Onorio, giunse nel deserto divenendo poi abate di una comunità. Ma la vita di Massimo e Domizio, probabilmente composta come la leggenda della fondazione del monastero, nel tardo V–inizî VI secolo, afferma che i romani erano due e non uno.[5]

Le testimonianze archeologiche relative all'attuale monastero, dedicato alla Vergine di Baramus, non sembrano anteriori al VI secolo; il sito venne infatti occupato fra il 535 e il 580 dai monaci seguaci del patriarca Teodosio I cacciati dal primitivo convento di Baramus, oggi identificato col monastero di Mosè il nero, a séguito dell'eresia aftartodoceta.[6] In particolare le indagini effettuate dal Peter Grossmann hanno acclarato che le origini della chiesa risalgono alla fine del VI–inizî del VII secolo.[7]

La storia e le vicende di questo monastero durante i secoli sono piuttosto simili a quelle degli altri dislocati in zona. Esso dovette subire infatti distruzioni da parte dei barbari, seguite prima o poi da periodi di ricostruzione. Benché sia menzionato in itinerarî del Wadi Natrun che vanno dal periodo medievale a quello moderno, si sa poco delle sue condizioni e nulla si dice degli eventi relativi alla sua storia. Nel 1088 con venti monaci era la più piccola fra le comunità autonome del deserto di Sceti. Sia il monastero originale, sia la sua controparte, sorta nel VI secolo ad opera dei monaci teodosiani spodestati, esistevano quando al-Maqrizi intorno al 1440 scrisse la "Storia dei Copti", ma il problema è, secondo Aelred Cody,[8] sapere se il monastero sopravvissuto fino a quel periodo fosse l'originale o la controparte.

Mentre Deir Abou Makar soffrì particolarmente nel periodo di generale eclissi degli antichi monasteri di Sceti, dopo la prima metà del XIV secolo, Deir el-Baramus al contrario, mantenne i suoi numeri meglio degli altri, tanto che nel 1657, durante la visita di Jean de Thévenot, contava più monaci degli altri monasteri.[9]

Come gli altri conventi egiziani, anche questo è circondato da un alto muro di cinta, risalente al IX secolo, tranne il lato ovest, forse più tardo,[10] racchiudente uno spazio rettangolare che s'allunga in direzione est-ovest. Il recinto in pietra, alto 15 m e largo 2, conserva ancora un camminamento superiore per consentire una migliore sorveglianza. L'ingresso principale si trova sul lato nord, per quanto attualmente al monastero si acceda tramite una piccola porta sul lato occidentale.[11]

A differenza di altre simili strutture, questa ha subìto minori deterioramenti causati dalla costruzione di edifici recenti, per cui fortunatamente ha conservato molto meglio il suo carattere originale.

La chiesa principale, dislocata nella zona orientale del monastero e dedicata alla Vergine (Al-Adra), è la più antica fra quelle della valle. Per quanto la sua attuale struttura risalga all'XI secolo, sono comunque presenti resti più antichi, ad esempio nel muro sud, in alcune colonne della navata di ritorno e sotto il pavimento del santuario, risalenti fra la fine del VI e gli inizî del VII secolo, vale a dire all'epoca del patriarca Damiano (578–607).[12]

Durante scavi effettuati nel 1979 si poté definire la planimetria della basilica primitiva che era a tre navate con un santuario a tre ambienti, di cui il principale, cioè quello centrale, si estendeva a est ed era concluso da un'abside semicircolare. Fra l'VIII secolo e l'inizio del IX, in accordo con l'usanza del tempo, la chiesa fu provvista di un *khurus*.[13]

L'edificio attuale (fig. 1) ha una pianta basilicale che include il predetto *khurus,* che precede il santuario, coperto da volta a botte. Il *naos*, vale a dire la parte centrale dell'edificio, è coperto anch'esso da una volta a botte, è illuminato da finestre sui lati nord e sud ed è affiancato da due navate laterali, provviste del medesimo tipo di copertura, e separate da quella centrale tramite grossi pilastri oblunghi a

[5] Per una più approfondita disamina dell'argomento, v. Cody, Grossmann, van Moorsel, *Dayr al-Baramūs*, 789–790.

[6] *Ibidem*, 790; Cappozzo, *op. cit.*, 442.

[7] P. Grossmann, H.-G. Severin, *Zum antiken Bestand der al-'Adra' Kirche des Dair al-Baramūs im Wādī Natrūn*, Mitteilungen zur christlichen Archäologie 3 (1997) 45–47.

[8] Cody, Grossmann, van Moorsel, *Dayr al-Baramūs*, 790.

[9] *Ibidem.*

[10] Cappozzo, *op. cit.*, 442.

[11] Cody, Grossmann, van Moorsel, *Dayr al-Baramūs*, 791; Gabra, *Coptic Monasteries*, 38.

[12] Grossmann, Severin, *op. cit.*, 45–47; Cappozzo, *op. cit.*, 442.

[13] P. Grossmann, *Mittelalterliche Langhauskuppelkirchen und verwandte Typen in Oberägypten. Eine Studie zum mittelalterlichen Kirchenbau in Ägypten*, Glückstadt 1982, 122–123, fig. 51; idem, *Neue frühchristliche Funde aus Ägypten*, in: Actes du XIe Congrès International d'Archéologie Chrétienne (Lyon 1986), II, Città del Vaticano 1989, 1855; Cody, Grossmann, van Moorsel, *Dayr al-Baramūs*, 791–793, figg. a p. 792; P. Grossmann, *New Discoveries in the Field of Christian Archaeology in Egypt*, in: Actes du IVe Congrès Copte, Louvain-la-Neuve, 5–10 septembre 1988, Louvain-la-Neuve 1992, 145; Grossmann, Severin, *op. cit.*, 30–47; M. Zibawi, *L'arte copta. L'Egitto cristiano dalle origini al XVIII secolo*, Milano 2003, fig. 176; G. J. M. van Loon, *The Gate of Heaven. Wall Paintings with Old Testament Scenes in the Altar Room and the Ḫûrus of Coptic Churches*, Leiden 1999, 62–64, tav. 68.



Fig. 2. Decorazione absidale, chiesa di Al-Adra, Deir el-Baramus (da Zibawi, 2003)



Fig. 3. Decorazione del lato nord dell'abside, chiesa di Al-Adra, Deir el-Baramus (foto S. Pasi, 2008)

forma di duplici colonne realizzati in epoca medievale, che hanno rimpiazzato le colonne singole della basilica primitiva.[14]

La zona orientale della chiesa è costituita da un *khurus* e da un *haikal* suddiviso in tre ambienti rettangolari contenenti ciascuno un altare, e dal *khurus*, attraverso un'ampia apertura ad arco, si accede a quello centrale, mentre due accessi di minori dimensioni immettono in quelli laterali. L'ingresso all'*haikal* centrale è chiuso da una porta lignea a due ante; e all'interno del *khurus,*ai due lati dell'apertura centrale vi è una porta lignea rettangolare con terminazione arcuata. Quella a sinistra racchiude una nicchia con funzione di armadio, mentre quella a destra nasconde i gradini che conducono al pulpito ligneo situato nella navata. Le pareti del *khurus*, fra le aperture che immettono nell'*haikal*, sono decorate con due croci inserite in un disco.[15] La struttura presenta una copertura a vôlta a botte rafforzata da quattro archi trasversali posti negli angoli sui lati sud e nord. I due mediani che affiancano la porta centrale, sono decorati sul lato ovest da una croce entro un clipeo, e su quello est da una croce entro un quadrato.[16]

La parte centrale dell'*haikal* che ha una pianta vicina al quadrato (ca. 4.60–4.80 m per ogni lato), e conclusa sul lato orientale da un'abside semicircolare recante al centro una piccola nicchia anch'essa semicircolare ed è coperta da una bassa cupola poggiante su un tamburo cilindrico nel quale si aprono otto piccole finestre, attualmente schermate da vetri dipinti moderni.[17] Gli ambienti nord e sud, di dimensioni minori, conclusi ad est ciascuno da una absidiola e recanti sui lati esterni due piccole nicchie rettangolari[18] sono coperti da cupole piatte poggianti su sguinci arcuati a forma di carena.[19] Le tre zone dell'*haikal* sono separate da due ampi archi e gli altari all'interno di esse si ergono su piattaforme che si estendono da nord a sud; quella centrale, in un periodo più tardo, fu ampliata sul lato ovest.[20]

Nella navata meridionale, sul lato occidentale, vi è una colonna sormontata da un grande capitello corinzio ornato in stucco, denominata "colonna di S. Arsenio", in quanto la tradizione vuole che il santo fosse abituato a sostare qui per pregare.[21]

L'epoca in cui fu costruita la chiesa, come si è detto, è compresa fra fine VI–inizî VII secolo, poi l'incursione dei Berberi del 583–584 con ogni probabilità determinò un'interruzione dei lavori che dovettero riprendere dopo un lasso di tempo abbastanza lungo. Ad esempio il *khurus*, secondo Grossmann, fu realizzato nella seconda metà del VII secolo coperto con vôlta a botte o tetto ligneo; l'attuale vôlta a botte sembra essere infatti di epoca più tarda.[22] La chiesa dovette poi subire un intervento di restauro dopo il sacco dell'817, che però non comportò cambiamenti di rilievo.

Ad un certo punto i tre ambienti orientali furono ricostruiti;[23] ciò dovette accadere prima che venissero rinforzati i

---

[14] Cody, Grossmann, van Moorsel, *Dayr al-Baramūs*, 792.

[15] A. J. Butler, *The ancient Coptic churches of Egypt*, II, Oxford 1884, 330; H. G. Evelyn-White, *The Monasteries of the Wâdi 'n Natrûn*, III: *The architecture and archaeology*, New York 1933, 238.

[16] *Ibidem.*

[17] Butler, *op. cit.*, I, 330; Evelyn-White, *op. cit.*, III, 239–240. Lo studioso inglese vide le finestre ostruite in muratura.

[18] Gertrud van Loon (*The Gate of Heaven*, 64) sottolinea il fatto che nell'ambiente settentrionale dell'*haikal*, sia presente "a small niche to the right of the large apsidal niche", che però dovrebbe essere di recnte costruzione; non viene infatti indicata nella pianta di Grossmann del 1979, riportata dall'Autrice (*ibidem*, tav. 68).

[19] *Ibidem,* 64, tav. 70.

[20] Grossmann, Severin, *op. cit.*, 34.

[21] Cappozzo, *I monasteri del deserto*, 442.

[22] Grossmann, Severin, *op. cit.*, 33–34, 39 (Grossmann definisce la copertura originale col termine "Ringschichtengewölbe"); van Loon, *op. cit.*, 69.

[23] Grossmann, Severin, *op. cit.*, 40.



Fig. 4. Sacrificio di Abramo, S. Antonio sul Mar Rosso (da Bolman, 2002)

muri est e ovest al fine di ottenere un ambiente di forma più o meno quadrata per ricavare un ottagono a sostegno della cupola. Nel XIII secolo, in particolare sotto il patriarcato di Gabriele III (1268–1271), furono costruiti la cupola dell'*haikal* centrale, la piattaforma, gli altari e gli archi fra i tre ambienti, mentre la vôlta a botte del *khurus* appare posteriore a questa ricostruzione.[24]

Una fase ulteriore nel rimanegiamento dell'edificio comportò una riduzione dell'ampiezza originale della navata, in origine coperta da un tetto ligneo, per adattarvi più facilmente la nuova copretura a vôlta a botte, e, come già si è detto, le colonne singole originali furon sostituite da pilastri oblunghi simulanti colonne binate. Per quanto non si possa fissare con esattezza la cronologia di quest'ultima fase edilizia,[25] P. Grossmann ritiene che si sia verificata dopo il 1200,[26] mentre Hugh G. Evelyn-White propendeva per l'XI secolo.[27]

La scoperta degli affreschi che decorano la chiesa della Vergine è relativamente recente; essa risale infatti al 1986, quando fortuitamente vennero messi alla luce frammenti pittorici di notevole entità durante lavori per la ricostruzione del tetto e delle pareti della chiesa, sotto la supervisione di P. Grossmann, il quale ne diede prontamente notizia al van Moorsel.[28]

Si trattava di parte di un *dodekaorton* lungo la navata, di resti di figure di santi monaci sulla parete sud dell'*haikal* meridionale, di una composizione absidale bizonale circondata da sei apostoli e dell'incontro fra Abramo e Melchisedech.[29]

Negli anni 1988, 1989 e 1990 furono intraprese tre campagne dall'Institut français d'archéologie orientale (IFAO) per il ricupero dei suddetti dipinti.[30] E durante tali campagne il restauratore francese Michel Wuttmann scoprì altre pitture: il sacrificio di Abramo, opposto all'incontro fra Abaramo e Melchisedech, altri santi monaci nella parete orientale del lato destro dell'*haikal* e di nuovo parte di un *dodekaorton*, fra cui i resti di una scena di Pentecoste.[31]

Le pitture attualmente visibili si trovano nell'abside, nella parte sud del santuario, lungo la parete meridionale della navata centrale, ma qualche frammento di modeste dimensioni si nota anche in quella settentrionale e in una colonna di separazione fra la navata centrale e quella sud.

L'abside dell'*haikal* centrale della chiesa della Vergine presenta una decorazione bizonale simile nella struttura a quelle tradizionali delle absidi del primo periodo della pittura copta (fig. 2).[32] Nel semicatino infatti, su fondo grigio, campeggia una monumentale figura di Cristo assiso su un trono fornito di suppedaneo e vestito con tunica azzurra e manto rosso vivo. Egli tiene la destra sollevata in un gesto che sembra di benedizione, mentre con la sinistra regge un lembo del manto. Intorno a Lui si dispongono frammenti dei quattro viventi dell'Apocalisse.

L'immagine in miglior stato di conservazione è quella di Cristo che appare imponente sia per le dimensioni, sia per l'ampia gestualità delle braccia. Ma ad un più attento esame essa manifesta notevoli squilibrî e ingenuità di resa. Il corpo appare infatti sproporzionato, troppo raccorciato rispetto ad un viso molto allungato. Inoltre anche il rapporto fra busto e gambe è decisamente scorretto.

Ciò che immediatamente colpisce è il viso circondato da barba e capelli corti, scuri, resi in maniera del tutto grafica attraverso una serie di linee grigio-nere parallele che sembrano tracciate con la punta del pennello. Sull'incarnato color ocra spicca il rosso dei pomelli che dovrebbero dar risalto alla prominenza degli zigomi, della bocca e delle rughe sulla fronte. Gli occhi scuri sono sbarrati e immobili, sovrastati da sopracciglia nere che, senza soluzione di continuità, si diparton dalla canna del naso reso anch'esso tramite linee grigio scuro. L'impressione che si ricava è quella di un'esecuzione abbastanza sommaria come dimostrano anche la resa delle mani piuttosto disarticolate e informi e del panneggio privo di qualsiasi ricerca d'effetto plastico, per di più realizzato tramite colori forti stesi ad ampie campiture senza mezzi toni ed accostati in maniera abbastanza stridente.

Caratteristiche analoghe si riscontrano anche nelle figure dei viventi, nonostante la lettura difficoltosa; anch'esse

---

24 *Ibidem*, 34; van Loon, *op. cit.*, 69.

25 *Ibidem*.

26 Cody, Grossmann, van Moorsel, *Dayr al-Baramūs*, 793. In proposito v., anche, van Loon, *op. cit.*, 71.

27 Evelyn-White, *op. cit.*, III, 240–242.

28 P. van Moorsel, *Treasures from Baramous, with some remarks on a Melchizedek Scene*, in: Actes du IVe Congrès Copte (Louvain-la-Neuve, 5–10 Septembre 1988), I, Louvain-la-Neuve 1992, 171–177; idem, *A different Melchisedech? Some iconographical remarks*, in: *Θεμελια. Spätantike und koptologischer Studien. Peter Grossmann zum 65. Geburtstag*, ed. M. Krause, S. Schaten, Wiesbaden 1998, 329.

29 P. Posener-Kriéger, *Travaux de l'IFAO au cours de l'année 1987–1988.* B. *Campagne de restauration à Deir el-Baramous*, Bulletin de l'Institut français d'archéologie orientale 88 (1988) 190; P. van Moorsel, *Deir Anba Antonius veertien jaar na mijn eerste campagne,* in: *Divitiae Aegypti. Koptologische und verwandte Studien zu Ehren von Martin Krause*, Wiesbaden 1995, 219–220.

30 Idem, *A different Melchisedech?*, 329. Il progetto, che inizialmente era partito col solo intento di documentare le pitture dei monasteri e delle chiese copte, venne esteso a comprendere anche il restauro delle superfici venute alla luce (J. Leroy, *Les peintures des couvents d'Esna*, Le Caire 1975, V–VII).

31 *Ibidem.* Nel 1992 lo stato della decorazione fu documentato da una serie di disegni di Mat Immerzeel [v. P. van Moorsel, *Wall-Paintings of the al-Adra Church, Deir al-Baramous. Reader*, Egyptian-Netherlands Cooperation for Coptic Art Preservation 1 (Cairo 1992) 8–15]. Inoltre le campagne dell'IFAO furono le prime durante le quali il restauro del Wuttmann fu combinato col processo di documentazione per la Missione delle Pitture Copte.

32 N. S. Atalla, *Coptic Art = L'art copte*, 1: *Wall-Paintings = Peintures murales*, Cairo 1993, figg. a p. 58; P. van Moorsel, K. C. Innemée, *Brève histoire de la "Mission des peintures coptes"*, Dossiers d'Archéologie 226 (1997) 75–76; van Loon, *The Gate of Heaven*, 65, tavv. 69, 73–74; Zibawi, *L'arte copta,* fig. 177.



Fig. 5. Decorazione del lato sud dell'abside, chiesa di Al-Adra, Deir el-Baramus (da Zibawi, 2003)



Fig. 6. I tre patriarchi, chiesa di Al-Adra, Deir el-Surian (foto S. Pasi, 2008)

infatti appaiono rese negli stessi colori, goffe e scomposte nel muoversi e nel gestire.

Nel semicilindro compare al centro la Vergine col capo cinto da un nimbo chiaro, vestita di una tunica probabilmente ocra e manto e *maphorion* rossi, sotto il quale si nota la *mitella* bianca. Regge il Bambino in posizione frontale davanti al petto, anch'Egli col capo nimbato e probabilmente, in base a quanto oggi si può vedere, vestito negli stessi colori della Madre. Mentre il volto della Madonna è completamente abraso, quello di Gesù conserva ancora qualche traccia dei lineamenti. Appare infatti paffuto, circondato da una corta capigliatura rossiccia con pomelli rossi sulle gote.

Affiancano il gruppo Madre-Figlio due arcangeli stanti e frontali, dai volti completamente illeggibili, vestiti di rosso con *loros* bianco e ampie ali spiegate pure rosse. Nella sinistra reggono un globo bianco, mentre nella destra dovevano tenere un baculo.

Nonostante le precarie condizioni in cui attualmente si trovano, anche questi dipinti sembrano stilisticamente simili a quelli della calotta, con la differenza che se qui le proporzioni appaiono meglio rispettate, la monotonia cromatica è maggiore. Si tratta comunque di una ridipintura più tarda che riprende il tema che in origine doveva decorare la zona absidale, in quanto si possono ancora vedere tracce del precedente strato pittorico.[33] Secondo Paul van Moorsel sarebbero da attribuire possibilmente all'attività di un secondo artista, la cui opera appare caratterizzata dall'uso di tonalità rosate.[34]

Sulle pareti ai lati dell'abside si conservano frammenti di pitture originali disposte su due registri e stilisticamente lontane da quelle absidali. Sul lato nord (fig. 3) in basso restano tre immagini di apostoli, attualmente a mezzo busto a causa della totale perdita della parte inferiore di tali figure, che si stagliano contro un fondale color ocra in atteggiamento frontale e col capo nimbato. Tutti tre sono d'aspetto anziano e si diversificano fra loro per la foggia dei visi e delle barbe.

Il primo e il secondo a sinistra, molto deteriorati, sembrano avere un volto allungato e scarno, contornato da capelli e barba bianchi, quest'ultima piuttosto lunga e di forma appuntita. In condizioni migliori è il terzo apostolo, il cui viso appare più largo e pieno, con capigliatura e barba grigia, di foggia arrotondata e più corta rispetto a quella degli altri personaggi, e proprio per questi particolari questa figura si apparenta a quelle di S. Paolo di Tebe e S. Antonio nell'*haikal* di S. Marco a Deir Abou Makar.[35] La resa è anche in questo caso lineare e grafica, per quanto si noti una certa volontà di dar rilievo agli zigomi e profondità allo sguardo.

Sopra gli apostoli, separati da una cornice data da due linee scure parallele su fondo ocra, si notano i resti della scena del sacrificio di Abramo (Gen 22, 1–18)[36] (fig. 3) in cui sono visibili solo i piedi e la parte inferiore del manto rosso scuro del patriarca, dai quali si evince che doveva essere posto di profilo, rivolto a destra nell'atto di alzare il coltello sul figlio, le gambe di Isacco e il ventre e le zampe dell'ariete.[37] Inoltre alla sommità del pannello è ancora pos-

---

33 van Moorsel, Innemée, *op. cit.*, 75; van Loon, *op. cit.*, 65 ("A tiny part of a bird has been found which might indicate an older, similar composition with *the four living Creatures*").

34 van Moorsel, *Treasures from Baramous*, 171.

35 Leroy, *Les peintures des couvents du Ouadi Natroun,* 40–41, tavv. 75–76; Atalla, *op. cit.*, 73; van Loon, *op. cit.*, 38, tav. 43; Zibawi, *op. cit.*, figg. 205–206.

36 Sul sacrificio di Abramo nell'arte copta v. I. Speyart van Woerden, *The Iconography of the Sacrifice of Abraham*, Vigiliae Christianae 15 (1961) 214–255; Cody, Grossmann, van Moorsel, *Dayr al-Baramūs*, 793; van Moorsel, *op. cit.,* 171–177; idem, *Wall-Paintings of the al-Adra Church,* 9–11; van Loon, *op. cit.*, 132–141, tavv.74, 83–85.

37 P. Laferrière, *La Bible murale dans les sanctuaires coptes*, Le Caire 2008, 78, tav. XXIIIa.

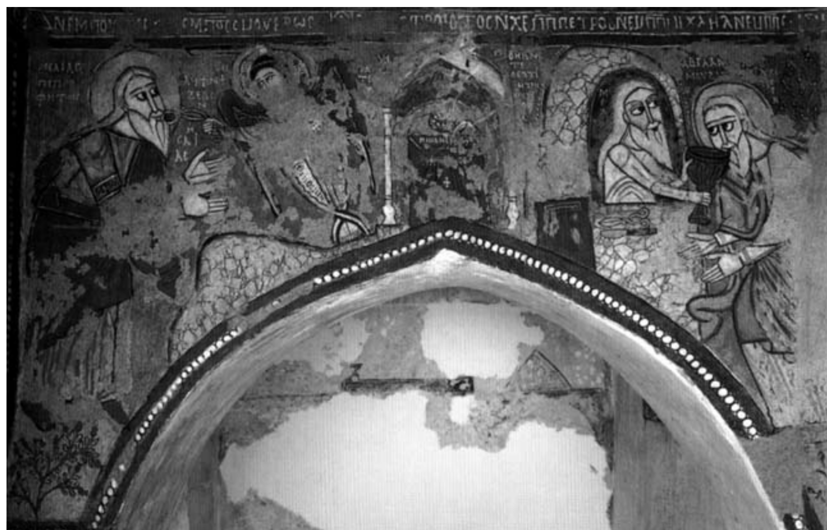


Fig. 7. L'incontro fra Abramo e Melchisedech, S. Antonio sul Mar Rosso (da Bolman, 2002)

sibile scorgere un minuscolo frammento del nimbo che doveva circondare il capo di Abramo.

La scena veterotestamentaria che costituisce una prefigurazione del sacrificio di Cristo, è piuttosto diffusa nell'arte copta,[38] la si trova infatti, in epoca posteriore alla conquista araba (642), anche a Deir Abou Makar, ove è situata nell'*haikal* di S. Marco[39] e a S. Antonio sul Mar Rosso, posta sul montante sinistro dell'arcata sud dell' *haikal* (fig. 4)[40] e nella cappella di Mār Ğirğis ad Abou Sayfayn al vecchio Cairo.[41] Nonostante le deplorevoli condizioni, si può comunque notare un particlare interessante: Isacco è seduto sulla destra con la schiena opposta alla curvatura dell'arco e con le gambe rivolte verso il padre, in un atteggiamento assai diverso da quello di S. Antonio sul Mar Rosso, dove rivolge le spalle al padre che lo trattiene per i capelli.[42] Secondo Pierre Laferrière si potrebbe facilmente immaginare che, similmente a quanto accade ad Abou Makar, Isacco, anche nel caso in esame, fosse "assis sur l'autel, face à son pére, les mains liées probablement derriére son dos et Abraham levant au-dessus de lui son couteau".[43]

Sul lato sud (fig. 5) di nuovo in basso compaiono tre apostoli, il primo dei quali ha il capo circondato da un nimbo ad intarsi di forme geometriche di varî colori. Il viso allungato dall'incarnato ocra scuro e con barba nera lunga, è di aspetto giovanile. I lineamenti sono resi in maniera grafica; il naso ad esempio è ottenuto tramite due linee parallele che s'allargano verso il basso dove due appendici di forma grossomodo quadrate formano le narici. Gli occhi sono allungati, resi tramite sottili linee nere e sovrastati da sopracciglia che s'inarcano particolarmente verso l'alto. Il secondo personaggio ha il capo circondato da un nimbo ocra chiaro, come anche il terzo; il suo viso è anch'esso allungato con barba, baffi e capelli bianchi, questi ultimi resi tramite un sistema di sottili linee curve nere e parallele che creano delle ciocche molto larghe e innaturali, che ricordano, se pur in una forma meno enfatizzata le capigliature dei tre patriarchi della chiesa della Vergine di Deir el-Surian (fig. 6). L'incarnato è color ocra con tocchi di rosso sulla fronte, ai lati del viso e sugli zigomi. I lineamenti appaiono di migliore esecuzione rispetto a quelli del precedente personaggio; il naso è infatti meno marcato come gli occhi che pur presentano il medesimo taglio allungato. Il viso del terzo apostolo è analogo come forma a quello degli altri due, mentre l'incarnato e la forma degli occhi sono più simili a quelli del primo. La resa della capigliatura, che in questo caso è marrone scuro, è invece analoga a quella del secondo.

Al di sopra dei tre apostoli e in posizione speculare rispetto al sacrificio di Abramo, si trova un'altra scena veterotestamentaria di carattere liturgico: l'incontro fra Abramo e Melchisedech (Gen 14, 17–20) (fig. 5).[44] Si tratta di un breve episodio inserito nel racconto di una battaglia del clan di Abramo contro una coalizione di re dei dintorni del Mar Morto, la cui vittoria fu sancita da un sacrificio compiuto dal re e sacerdote di Salem, Melchisedech, il quale offrì ad Abramo pane e vino in segno di alleanza, e lo benedisse.[45]

Questa immagine è presente, come l'altra, anche a Deir Abou Makar[46] e a S. Antonio sul Mar Rosso (fig. 7),[47] e in tutti tre i casi analoga è la disposizione dei personaggi, come anche praticamente identici sono i gesti che compiono,

[38] Nelle preghiere liturgiche copte si trovano diretti riferimenti fra l'episodio veterotestamentario e l'Eucaristia; il sacrificio di Abramo è menzionato di frequente, spesso in relazione con quello di Abele (Gen 4,4) o con l'obolo della vedova (Mc 12, 41–44; Lc. 21, 1–4). Inoltre durante la Settimana Santa, il passo veniva letto il quinto giorno all'ora nona, prima della cerimonia della lavanda dei piedi. E una interpretazione in chiave eucaristica dell'episodio si trova in un frammento "*Sulla divinità del Figlio e dello Spirito Santo"* di Gregorio di Nissa (van Loon, *op. cit.*, 139).

[39] Laferrière, *op. cit.*, 77, tav. XXIV.

[40] E. Bolman, *Monastic visions. Wall paintings in the Monastery of St. Antony at the Red Sea*, New Haven–London 2002, 66, fig. 4.32; Laferrière, *op. cit.*, 77–78, tav. XXV. La scena del sacrificio di Abramo era però presente già in opere del periodo paleocopto, come le cupole delle cappelle dell'Esodo, della Pace e della N. 25 a El-Bagawat e nel refettorio del monastero di Apa Geremia a Saqqara (A. Fakhry, *The necropolis of el-Bagawat in Kharga Oasis*, Cairo 1951, fig. 75; S. Pasi, *La pittura cristiana in Egitto,* I: *Dalle origini alla conquista araba*, Ravenna 2008, figg. 25, 35, 150). Va però sottolineato che le scene di El-Bagawat fanno parte di un complesso di tematiche che alludono alla liberazione dal peccato, mentre in questo caso è la prefigurazione del sacrificio eucaristico ad avere la prevalenza. Inoltre è noto che la figura di Abramo veniva portata come esempio ai monaci da S. Antonio (D. J. Chitty, *The letters of St. Anthony the Great*, Oxford 1975, 1).

[41] H. Hondelink, *The Grand Treasures of a Small Church: Abu Sefein — The Wall-Paintings,* in: L'Égypte Aujourd'hui, hiver 1990–1991 (Le Caire 1991) 94; van Loon, *op. cit.*, 22–23. Oltre a questi esempi pittorici ve ne sono parecchi altri anche nel campo della scultura e dei tessuti, per cui v. *ibidem,* 134–136.

[42] Bolman, *op. cit.*, fig. 4.32; Laferrière, *op. cit.*, 80, tav. XXVa.

[43] *Ibidem.*

[44] van Moorsel, *Treasures from Baramous*, 173–177, figg. 5–7; Atalla, *Coptic Art*, 60–61; van Loon, *op. cit.*, 41–42,126–132, tavv. 45–46; Laferrière, *op. cit.*, 74–77, tav. XXIIIb. Sull'incontro fra Abramo e Melchisedech nell'arte copta v. P. Nagel, *Das Alte Testament im geistigen und geistlichen Leben der koptischen Kirche,* St. Markus Zeitschrift 1987–4 (St. Antonius-Kloster, Kröffelbach 1987) 1–22; J. Helderman, *Melchisedek, Melchisedekianer und die koptische Frömmigkeit,* in: Actes du IVe Congrès Copte (Louvain-la-Neuve, 5–10 Septembre 1998), II, Louvain-la-Neuve 1992, 402–415; van Moorsel, *op. cit.*, 171–177; van Loon, *op. cit.*, 126–132, tavv. 78–82; eadem, *The Meeting of Abraham and Melchizedek and the Communion of the Apostles*, in: *Coptic Studies on the Threshold of a New Millennium*. Proceedings of the Seventh International Congress of Coptic Studies (Leiden, 2000), II, Leuven 2004, 1373–1391.

[45] "E Melchisedech, re di Salem, portò pane e vino: egli era sacerdote d'Iddio Altissimo, e lo benedisse dicendo: «Benedetto sia Abramo dall'Altissimo Iddio, creatore del cielo e della terra, e benedetto sia Iddio Altissimo, che ti ha dato nelle mani i tuoi nemici». E Abramo gli dette la decima di tutto" (Gen 14, 18–20).

[46] Leroy, *Les peintures des couvents du Ouadi Natroun,* 89–90, tavv. 65, 69–70; P. van Moorsel, *Forerunners of the Lord. Saints of the Old Testament in Medieval Coptic Church Decoration*, CA 37 (1989) 124, tav. 7; Atalla, *op. cit.*, 67, 69; V. Cantone, *Ars monastica. Iconografia teofanica e tradizione mistica nel Mediterraneo altomedievale (V–XI secolo)*, Padova 2008, fig. 43; Laferriére, *op. cit.*, 74–77, tav. XXIIb.

[47] Bolman, *op. cit.*, 68, fig. 4.33; Laferrière, *op. cit.*, 74–77, tav. XXIb.



Fig. 8. Santo monaco, chiesa di Al-Adra, Deir el- Surian (foto S. Pasi, 2008)

al punto che le tre scene, a parte qualche dettaglio, sembrano quasi sovrapponibili.

In genere soprattutto nella tradizione occidentale, il pane e il vino costituiscono una chiara allusione al rito eucaristico e della figura di Melchisedech viene sottolineato in particolar modo l'aspetto sacerdotale.[48] Ma in altro e diverso contesto culturale, quale quello dell'Egitto, propenso all'anacoretismo, al mondo del deserto e ai suoi aspetti misteriosi, le cose cambiano. I copti vengono attratti particolarmente dall'aspetto enigmatico del racconto biblico, privilegiandone il carattere teologico. La fonte cui gli artisti copti si ispirarono, con tutta probabilità andrebbe ricercata in una leggenda relativa a Melchisedech attribuita ad Atanasio di Alessandria (295/300–373),[49] una versione della quale fu scoperta nella *Palaea Historica* attribuita al X–XI secolo.[50] Vi si narra che il sacerdote, nato in una famiglia pagana, si convertì al vero Dio, suggerendo al padre di offrirgli un sacrificio. Costui rifiutò decidendo di sacrificare uno dei suoi due figli: Melchisedech, il quale però riuscì a fuggire, rifugiandosi sul monte Tabor, dove, secondo la *Palaea*, visse per quarant'anni in una caverna. Entrambe le versioni della storia narrano che i suoi capelli e la sua barba si allungarono fino a coprirgli il corpo e le unghie crebbero a dismisura. Passati i quarant'anni Dio inviò Abramo sul Monte Tabor per portargli abiti costosi e un rasoio, ed egli gli tagliò le unghie e la barba. La *Palaea* aggiunge poi che costui portò pane, vino e olio per ordine di Dio, e dopo che Melchisedech ebbe acquistato un aspetto più civile, mangiarono insieme,[51] mentre lo Ps.-Atanasio racconta che tre giorni dopo che Abramo si prese cura di lui, Melchisedech discese dal monte e unse e benedisse Abramo. Dopo questo episodio egli combattè contro i re e al suo ritorno Melchisedech gli offrì un calice di vino nel quale intinse un pezzo di pane. La versione copta della storia è presente in una preghiera liturgica che ci è giunta in Saidico e Boairico[52] e che ha inizio nel punto in cui Abramo riceve l'ordine da Dio, proseguendo fino alla fine del racconto.

Attualmente a Baramus è visibile la figura di Melchisedech, a torso nudo, in piedi sulla sinistra dietro un altare in muratura coperto da una tovaglia, che regge nella mano sinistra un calice e con la destra avvicina un cucchiaio alle labbra di Abramo, anch'egli in piedi sulla destra, ma sporto in avanti con le mani tese. La posizione delle mani ricalca quella della stessa scena di Abou Makar e di S. Antonio, ricordando l'atteggiamento in cui gli Apostoli si dispongono a ricevere l'Eucaristia ad esempio nel Vangelo di Rossano Calabro (f. 3v e f. 4r),[53] nelle patene di Riha[54] e Stuma.[55] Entrambi i personaggi sono anziani, caratterizzati da volti piuttosto simili. Comuni sono infatti la forma allungata, gli occhi scuri a mandorla sovrastati da sopracciglia nere, la capigliatura canuta che sporge sulla fronte con un piccolo ciuffo e che s'allunga sul collo in ciocche assolutamente innaturali. Simile è anche la foggia dei baffi spioventi e delle barbe a forma di triangolo dalla resa rigorosamente geometrica. Inoltre la stesura dei colori, sia negli incarnati, sia nei capelli e nelle barbe, è piatta e omogenea senza alcun uso della sfumatura. Di resa a dir poco grottesca sono le braccia di entrambi, che nel caso di Melchisedech sortiscono addirittura da sotto la barba nella totale negazione di ogni verosimiglianza. Lo stesso si può dire per le teste, praticamente giustapposte ai corpi senza alcun accenno né ai colli né alle spalle. Mentre Melchisedech è rappresentato nudo, il corpo di Abramo è invece coperto da una tunica marrone e da un manto ocra; qui l'artista ha cercato di rendere gli effetti del panneggio e del movimento del corpo

---

48 Si vedano in particolare le scene in S. Maria Maggiore a Roma (432–440) (A. Grabar, *L'età dell'oro di Giustiniano. Dalla morte di Teodosio all'Islam*, Milano 1966, fig.155), in S. Vitale (metà VI secolo, v. F. W. Deichmann, *Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna*, Baden-Baden 1958, fig. 323) e S. Apollinare in Classe a Ravenna (*ibidem*, fig. 407). In tutti tre i casi Melchisedech è raffigurato come sommo sacerdote o re, vestito con abiti sontuosi e con la corona sul capo.

49 *Ps.-Atanasio di Alessandria. Spuria*, in: PG 28, 525–530; J. Leroy, *Le programme decoratif de l'église de Saint-Antoine du désert de la Mer Rouge*, Bulletin de l'Institut français d'Archéologie Orientale 76 (1976) 375; van Moorsel, *A different Melchisedech*, 331.

50 A. Vassiliev, *Anecdota Graeco-Byzantina*, I, Moscow 1893, 188–192, 206–210.

51 In questo saso sarebbe dunque Abramo ad assumere il ruolo di sacerdote, come è testimoniato anche da diversi manoscritti greci [S. E. Robinson, *The Apocryphal Story of Melchizedek*, Journal for the Study of Judaism in the Persian, Hellenistic and Roman Period 18 (1987) 36–38; van Loon, *The Gate of Heaven*, 128].

52 Paris, Bibliothèque nationale de France, *cod. copt. 129–20*, fol. 136r–136v. V., in proposito, van Loon, *op. cit.*, 128 e nota 561.

53 G. Cavallo, *Codex purpureus Rossanensis,* Roma 1992, 24.

54 Grabar, *op. cit.,* fig. 362.

55 *Ibidem*, fig. 365.



Fig. 9. Decorazione della parete sud dell'haikal, chiesa di Al-Adra, Deir el-Baramus (da Atalla, 1993)

tramite pesanti linee nere che decisamente appiattiscono la figura.

I particolari iconografici presenti nella nostra scena, totalmente estranei al racconto biblico, trovano invece maggior riscontro nelle due leggende sopra menzionate, in particolar modo la figura di Melchisedech con i lunghi capelli, il corpo nudo e le unghie lunghissime. E ancor più a questa tradizione si ricollega l'immagine di S. Antonio sul Mar Rosso (fig. 7), ove sono rappresentati anche la grotta, le forbici e il rasoio.

Sulle pareti est e sud dell'*haikal* meridionale sono stati scoperti dipinti raffiguranti schiere di santi stanti individuati dai loro nomi in copto.[56] Sulla parete est da sinistra a destra si vedono S. Paolo l'eremita[57] accompagnato da un corvo, S. Antonio il Grande,[58] S. Macario[59] accompagnato da un cherubino, S. Giovanni, S. Massimo e S. Domizio,[60] i due figli dell'imperatore Valentiniano I, i cui nomi, secondo la tradizione, sono legati alla fondazione del monastero. La figura di S. Macario trova un confronto nell'immagine dello stesso santo raffigurata nell'*haikal* di S. Marco a Deir Abou Makar.[61] Anche in questo caso infatti il santo è accostato ad un cherubino sulla sinistra; il viso dal carattere ascetico è incorniciato da capelli bianchi e da una lunga barba pure bianca, ma simile è anche la trattazione dell'abito, in particolare la resa grafica del mantello bianco-grigio a linee parallele orizzontali e verticali che decisamente appiattiscono la figura e che si trova anche nell'immagine del santo monaco di Deir el-Surian (X secolo; fig. 8)[62] e in alcuni dipinti del monastero di S. Antonio sul Mar Rosso opera del pittore Teodoro (1232–1233).[63]

Lo stato di conservazione dei dipinti è molto precario, per cui risulta difficile dare valutazioni precise. In generale si tratta di figure piuttosto allungate, avvolte in panneggi resi tramite un sistema di linee verticali e orizzontali che dànno un'impressione di accentuato grafismo. I volti che si uniformano ad un comune modello di forma allungata, resi maggiormente affilati dalle lunghe barbe di foggia triangolare, hanno un aspetto severo, ascetico indice di una forte interiorità. Si distaccano da questo modulo quelli di Massimo e Domizio, di forma arrotondata, forse per dar loro un aspetto giovanile e terreno, e dall'espressione meno definita che direi quasi rasenti l'anonimato, al punto che a paragone con gli altri personaggi, questi palesano una resa più corsiva.

Sulla parete sud (fig. 9) da sinistra a destra si dispongono tre santi anonimi conservati in stato frammentario, S. Pacomio,[64] un monaco dalla pelle scura da identificarsi probabilmente con S. Mosè il nero,[65] S. Barsum con un serpente (fig. 10), S. Paphnuzio[66] che guarda verso S. Onofrio (fig. 11).[67]Anche in questo caso lo stato di conservazione è pessimo e ci permette di fare qualche osservazione solo riguardo agli ultimi due santi.

S. Barsum, imponente figura del monachesimo siriaco, visse su una roccia a forma di colonna, approvò il Concilio di Efeso, opponendosi però accanitamente a quello di Calcedonia. Qui viene rappresentato, come tutti gli altri, in piedi, in abito monastico, mentre tiene la mano destra aperta all'altezza del petto e nella sinistra ha un rotolo svolto recante un'iscrizione in arabo. Davanti a lui si erge un serpente ad evocare la lotta spirituale del santo nel periodo trascorso sulla colonna. Il suo volto dall'incarnato bruno, affilato e reso scarno dalla lunga barba candida a punta che scende fin sotto il petto, mostra un'espressione fortemente ascetica che si esprime negli occhi a mandorla che guardano lontano, nella bocca piccola, a stento percepibile, e nel naso allungato. Come negli altri personaggi, anche qui è la linea ad avere il predominio, non solo nella trattazione del panneggio, ma anche nella resa del volto, caratterizzato da un sistema di tratti scuri di fare geometrico entro il quale il colore viene steso a larghe campiture senza uso del chiaroscuro. Questo viso sembra potersi accostare a quello del patriarca (forse Severo d'Antiochia) raffigurato sulla colonna ad est nella navatra sud della chiesa di Al Adra a Deir el-Surian,[68] riferibile, a mio parere, al XIII secolo (fig. 12), e a sua volta assimilabile al santo monaco della Direkli Kilise a Belisirma in Cappadocia (975–1025; fig. 13).[69]

L'altra figura che in questa sequenza colpisce particolarmente è quella di S. Onofrio in atto orante, che s'impone per l'alta statura, per l'accentuata magrezza del suo corpo nudo coperto solo dai lunghi capelli e dalla barba, e per il volto dall'aspetto macilento segnato dagli anni di stenti trascorsi nel deserto nutrendosi solo di datteri. Particolare quest'ultimo simboleggiato dalla palma che affianca il santo sulla destra, a indicare che "lo Spirito Santo è per lui cibo,

---

56 Cody, Grossmann, van Moorsel, *Dayr al-Baramūs*, 794, fig. a p. 794 in alto; van Moorsel, *Treasures from Baramous*, 173; idem, *Wall-Paintings of the al-Adra Church*, 8–14; Atalla, *Coptic Art*, fig. a p. 63 in alto; van Loon, *op. cit.*, 65, tavv. 75–77, 88; Zibawi, *L'arte copta*, 136, 142, figg. 183–185; Gabra, *Coptic Monasteries*, 41–42; Cappozzo, *I monasteri del deserto*, 442–443.

57 G. Calo', A. Cardinali, *S. Paolo di Tebe*, in: *Bibliotheca Sanctorum,* X, Roma 1968, coll. 269–280; A. Guillermont, K. H. Kuhn, *St. Paul of Thebes*, in: *The Coptic Encyclopedia*, VI, 1925–1926.

58 *Ibidem,* I, 149–150, s.v. "Antony of Egypt, Saint".

59 *Ibidem,* V, 1491–1492, s.v. "Macarius the Egyptian, Saint",.

60 *Ibidem,* V, 1576–1578, s.v. "Maximus and Domitius, Saints".

61 Atalla, *op. cit.*, 70–71; Zibawi, *op. cit.*, 203.

62 S. Pasi, *Il ciclo degli affreschi della chiesa di Al-Adra nel monastero di Deir el-Surian (Wadi el-Natrun)*, in: *R.I.S.E. Ricerche italiane e scavi in Egitto*, vol. 4, ed. R. Pirelli, Cairo (in corso di stampa).

63 Bolman, *Monastic Visions*, figg. 4.19, 4.21, 4.22

64 A. Veilleux, *St. Pachomius*, in: *The Coptic Encyclopedia*, VI, 1859–1864.

65 *Ibidem*, V, 1681, s.v. "Moses the Black, Saint".

66 *Ibidem*, VI, 1882–1883, s.v. "Paphnutius the Heremit, Saint".

67 *Ibidem*, VI, 1841–1842, s.v. "Onophrius, Saint".

68 K. C. Innemée, *The Iconographical Program of Paintings in the Church of al-Adra in Deir al-Sourian. Some Preliminary Observations*, in: *Θεμελια. Spätantike und koptologische Studien. Peter Grossmann zum 65. Geburtstag*, ed. M. Krause, S. Schaten, Wiesbaden 1998, 149, fig. 6; idem, L. Van Rompay, *Deir al-Surian (Egypt). New Discoveries of January 2000*, Hugoye. Journal of Syriac Studies 3/2 (2000) 2.2.4., fig. 9.

69 C. Jolivet-Lévy, *L'arte della Cappadocia*, Milano 2001, 81, tav. 4.



Fig. 10. S. Barsum, chiesa di Al-Adra, Deir el-Baramus (da Zibawi, 2003)



Fig. 11. S. Onofrio, chiesa di Al-Adra, Deir el-Baramus (da Zibawi, 2003)

bevanda e vestimento".[70] Questa raffigurazione, che si uniforma all'iconografia tipica di S. Onofrio, ricorda molto da vicino la precedente immagine dipinta sulla parete nord della cella A di Saqqara[71] e soprattutto quella raffigurata nell'*haikal* di S. Marco ad Abou Makar.[72] Verso di lui sulla sinistra si dirige un personaggio di minori dimensioni raffigurato di profilo, in abiti monastici di colore marrone, da identificarsi col discepolo Paphnuzio, il quale ricorda che mentre si recava nel deserto per scrivere le vite dei santi, incontrò Onofrio che gli raccontò degli anni trascorsi nel deserto nutrendosi dei frutti di una palma.[73]

Sul lato sud della navata centrale sono giunti fino a noi i resti di un ciclo cristologico che doveva estendersi anche al lato nord,[74] fatto piuttosto eccezionale per la pittura copta in genere e per quella medievale in particolare.

La prima scena che s'incontra partendo da est è l'Annunciazione (fig. 14).[75] Su un fondo azzurro, l'arcangelo Gabriele incede da sinistra verso la Vergine seduta su un trono azzurro fornito di suppedaneo in forma di cuscino rosso, con la mano destra alzata nel gesto della parola, mentre nella sinistra tiene il baculo. Indossa tunica rosso cupo e manto bianco in cui il panneggio è dato da linee nere, così come in maniera calligrafica è reso il piumaggio delle ali ampiamente spiegate. Il viso rotondo, illeggibile per quanto riguarda i lineamenti, è incorniciato da capelli neri, la cui resa non mostra particolare cura. Il corpo non molto slanciato, dà l'impressione di essere schiacciato contro il fondo ed anche il gesto della mano appare piuttosto sgraziato.

La Vergine indossa una tunica color rosso chiaro e un manto azzurro dal panneggio costituito da linee dello stesso colore, ma di una tonalità più scura. L'artista ha cercato di renderlo articolato tramite l'impiego di linee curve che s'incontrano, giungendo sul fianco sinistro a creare due cerchi, l'uno sopra l'altro, forse per evidenziare la sporgenza delle ginocchia, che però non sortiscono alcun effetto plastico. Inoltre egli ha messo in atto un tentativo di infondere movimento alla figura creando una forma di contrapposto: se infatti il busto e la testa di Maria sono rivolti a sinistra verso l'arcangelo per guardarlo in un movimento un po' impacciato, le gambe sono rivolte verso destra. Anche il viso di Maria è di forma rotonda ripetendo il modulo di quello di Gabriele, ma anche in questo caso non è possibile esprimere giudizi maggiormente circostanziati a causa del precario stato di conservazione.

---

[70] *Maîtres spirituels au désert de Gaza, Barsanuphe, Jean et Dorothée*, red. L. Regnault, Solesmes 1967, 18.

[71] Pasi, *La pittura cristiana in Egitto*, 190, fig. 136.

[72] Anche in questo caso sulla destra compare una figura su scala ridotta, da identificarsi con il discepolo Paphnuzio. Cf. Leroy, *Les peintures des couvents du Ouadi Natroun,* 31, tavv. 28a, 83; van Loon, *The Gate of Heaven*, 38, tav. 43; Zibawi, *L'arte copta*, 158, fig. 204.

[73] J. M. Sauget, M. C. Celletti, *S. Onofrio*, in: *Bibliotheca Sanctorum,* IX, Roma 1967, coll. 1187–1200; *Paphnutius. Historie of the Monks of Upper Egypt and the Life of Onophrius*, ed. T. Vivian, Kalamazoo 2000.

[74] Cody, Grossmann, van Moorsel, *Dayr al-Baramūs*, 794; van Moorsel, *Treasures from Baramus,* 173; van Loon, *op. cit.*, 65, tav. 71.

[75] Cody, Grossmann, van Moorsel, *Dayr al-Baramūs*, 794; Atalla, *Coptic Art*, 62 e fig. a p. 62; van Loon, *op. cit.*, 65, tav. 71, Zibawi, *op. cit.*, fig. 180.



Fig. 12. Patriarca, chiesa di Al-Adra, Deir el- Surian (foto S. Pasi, 2008)



Fig. 13. Santo monaco, Direkli Kilise, Belisirma (da Jolivet-Lévy, 2002)

La scena che segue, praticamente senza soluzione di continuità, se non fosse per la spalliera del trono che funge da elemento di separazione, è l'incontro fra Maria ed Elisabetta (fig. 14),[76] caratterizzato da un maggior dinamismo rispetto alla precedente immagine. Le due figure infatti si abbracciano con un certo slancio reso evidente dal movimento delle vesti, le cui pieghe si aprono verso sinistra e verso destra, creando un movimento ritmico che dal basso sale verso l'alto per concludersi nell'abbraccio e nell'accostamento delle guance fra le due donne, momento culminante dell'episodio. Entrambe indossano manto e *maphorion* rosso cupo, mentre le tuniche sono azzurra nella Vergine e giallo ocra in Elisabetta. I visi sono rotondi dello stesso tipo dei precedenti, nei quali i lineamenti, per quanto allo stato attuale è possibile leggere, sono resi in forma piuttosto ingenua.

Il terzo episodio dovrebbe essere la Natività, ma attualmente di esso rimane ben poco.[77] Sulla sinistra si notano le parti inferiori di due figure, la prima, vestita di tunica corta color azzurro-grigio, dalla postura delle gambe pare nell'atto d'incedere verso destra, la seconda, seduta e rivolta al centro potrebbe essere S. Giuseppe che spesso nelle raffigurazioni della Natività compare in questo atteggiamento.[78] Al di là della lacuna che ha cancellato la parte centrale della scena, si scorge un'altra figura vestita di tunica corta al pari della prima alla quale sembra fare *pendant*, anche perché le gambe sembrano dirigersi verso sinistra e che, a mio parere, potrebbe essere uno dei pastori di cui parla il Vangelo di Luca (2, 8–20), mentre la figura sulla sinistra potrebbe essere uno dei Magi, che in àmbito copto compaiono affrontate specularmente a Maria e al Bambino nelle due Natività di Deir el-Surian[79] (figg. 15 e 16) e in quella di Abou Makar.[80]

Segue la raffigurazione del Battesimo,[81] purtroppo deturpata da pesanti lacune generate da una sovrapposizione di intonaco che lascian vedere solo la figura del Battista sulla sinistra, posto di profilo, vestito di tunica marrone e manto azzurro, nell'atto imporre la mano sul capo di Gesù per battezzarlo. Il suo volto allungato, dall'incarnato olivastro, è incorniciato da lunghi capelli scuri da una barba lunga e appuntita e il viso è molto simile sia per la forma (quasi riconducibile ad un triangolo) e la foggia della barba, sia per l'atteggiamento a quello di Abramo nella parete destra a fianco dell'abside, con l'unica differenza che nel S. Giovanni capelli e barba, anziché bianchi, sono scuri. Al centro la figura di Cristo, di cui rimangono solo il nimbo crucigero,

[76] Cody, Grossmann, van Moorsel, *Dayr al-Baramūs*, 794, fig. a p. 794 in basso; van Moorsel, *op. cit.,* fig. 4; van Loon, *op. cit.,* 65, tav. 71.

[77] Cody, Grossmann, van Moorsel, *Dayr al-Baramūs*, 794; van Loon, *op. cit.,* 65, tav. 71.

[78] Nel disegno ricostruttivo di Gertrud van Loon il personaggio è stato rappresentato rivolto a sinistra (van Loon, *op. cit.,* 65, tav. 72).

[79] Sulle Annunciazioni di Deir el-Surian v. K. C. Innemée, *Deir al-Sourian — The Annunciation as Part of a Cycle?*, CA 43 (1995) 129–132; N. Thierry, *L'Annonciation de Deir es Souriani. Recherches typologiques*, CA 43 (1995) 133–140; P. van Moorsel, *A Brief Descriprion of the Annunciation Discovered in 1991 at Deir es Sourian*, CA 43 (1995) 118–124; T. Velmans, *Quelques traits significatifs du style dans l'Annonciation au monastère des Syriens*, CA 43 (1995) 141–145; A. Semoglou, *L'Annonciation de Deir es-Souriani en Ègypte,* CA 48 (2000), 35–43; Pasi, *Il ciclo degli affreschi della chiesa di Al-Adra*; eadem, *Due affreschi della chiesa di Al-Adra nel convento di Deir el-Surian (Wadi el-Natrun)*, Bizantinistica. Rivista di studi bizantini e slavi, ser. 2, XI (2009) 47–78, figg. 1–24; eadem, *Le scene dell'Annunciazione e dell'Adorazione dei Magi e dei pastori nella chiesa di Al-Adra nel convento di Deir el-Surian (Wadi Natrun). Una pagina dei pittura bizantina in ambiente copto*, in: Atti del VII Congresso Nazionale dell'Associazione Italiana di Studi Bizantini, Venezia, 25–28 novembre 2009 (in corso di stampa).

[80] Leroy, *Les peintures des couvents du Ouadi Natroun,* 35, tavv. 45–52; Laferrière, *La Bible*, fig. 36.

[81] Cody, Grossmann, van Moorsel, *Dayr al-Baramūs*, 794; van Loon, *op. cit.*, 65, tav. 71.



Fig. 14. L'Annunciazione e la Visitazione, chiesa di Al-Adra, Deir el-Baramus (foto S. Pasi, 2008)

parte della barba, dei capelli e delle spalle, mentre tutto il resto è andato perduto, s'impone per le dimensioni e la frontalità della posa seguendo così le regole della proporzionalità gerarchica. Sulla destra resta un viso nimbato, d'aspetto giovanile e dai lineamenti delicati, dietro il quale si scorgono forse altri due nimbi. Si tratta degli angeli che sovente compaiono nelle raffigurazioni del Battesimo, pronti ad asciugare il corpo di Cristo.

La resa del panneggio nelle vesti del Battista segue le medesime modalità presenti nell'Annunciazione e nella Visitazione, e pure i colori sono gli stessi.

Alla scena del Battesimo doveva affiancarsi quella delle Nozze di Cana (Gv 2, 1–12), come si evince dalla presenza di due idrie su un tavolo.

Il ciclo della parete sud è concluso dalla raffigurazione dell'Entrata di Gesù in Gerusalemme [Mt 21, 1–11; Mc 11, 1–11; Lc 19, 28–44; Gv 12, 12–18 (fig. 17)].[82] Purtroppo la precarietà dello stato conservativo non consente appropriate valutazioni stilistiche. In posizione centrale si trova Cristo, raffigurato frontalmente seduto come su un trono sul fianco dell'asina,[83] che procede a testa bassa verso sinistra dove un gruppo di persone acclamanti col capo nimbato gli si fanno incontro, uscendo dalla città di cui ancora è possibile vedere un lacerto delle mura. Sullo sfondo si scorge un bambino in cima ad un albero di palma che probabilmente rompe i rami per gettarli a terra, mentre altri sotto l'asina stendono drappi secondo la descrizione che della scena offre l'*Ermeneia* di Dionisio di Furnà.[84] Segue Gesù sul lato destro una fitta schiera di discepoli coi capi cinti da nimbi definiti da un bordo nero, disposti su più piani e in atteggiamenti diversi, per quanto i loro volti, a parte qualche differenza ad esempio nel colore delle barbe e dei capelli, appaiano esemplati su modelli precostituiti.

Cristo indossa una tunica rosso mattone e manto blu, il suo viso, per quanto è possibile vedere, appare allungato, riconducibile ad una forma triangolare incorniciato da capelli e barba scuri; anche le vesti degli altri personaggi paiono degli stessi colori e pure i volti si uniformano a moduli geometrizzanti. Lo stato conservativo non permette, come si è detto, valutazioni di carattere stilistico più circostanziate. L'impressione di maggior sommarietà esecutiva di questa scena rispetto alle altre, con ogni probabilità pare imputabile al degrado della superficie pittorica anziché a una diversità di mani.

Sul lato nord della navata verso l'abside sopravvive un piccolo lacerto pittorico pertinente alla scena della Pente-

---

[82] Cody, Grossmann, van Moorsel, *Dayr al-Baramūs*, 794; van Loon, *op. cit.*, 65, tav. 71. Per l'iconografia della scena v. G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles, d'après les monuments de Mistra, de la Macedoine et du Mont-Athos*, Paris 1916, 255–284; A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*, Paris 1936, 234–236; G. Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*, I, Gütersloh 1969, 28–33; E. Dinkler, *Der Einzug in Jerusalem. Ikonographische Untersuchungen im Anschluss an ein bisher unbekanntes Sarkophagfragment*, Opladen 1970; E. Lucchesi-Palli, *Einzug in Jerusalem*, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, I, Rom–Freiburg–Basel–Wien 1968, 593–597; D. Stutzinger, *Der Adventus des Kaisers und der Einzug Christi in Jerusalem*, in *Spätantike und frühes Christentum.* Ausstellung im Liebieghaus, Museum Alter Plastik, Frankfurt am Main (16. Dezember 1983 bis 11. März 1984), ed. H. Beck, P. C. Bol, Frankfurt am Main 1984, 284–307; C. De Lotto, *Arte leggende miracoli. Leggere l'icona,* Padova 1992, 58–60; G. Passarelli, *Icone delle dodici grandi feste bizantine*, Milano 2000, 193–210; Th. F. Mathews, *Scontro di dei. Una reinterpretazione dell'arte paleocristiana,* Milano 2005, 19–33.

[83] Questa formulazione iconografica che si era codificata già nel VI secolo nell'Evangeliario di Rabbūlā (*The Rabbula Gospels. Facsimile Edition of the Miniatures of the Syriac Manuscript Plut. I, 56 in the Medicaean-Laurentian Library*, ed. C. Cecchelli, G. Furlani, M. Salmi, Olten–Losanna 1959, f. 11b, 65–66; M. Bernabò, *Il Tetravangelo di Rabbula. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 1.56. L'illustrazione del Nuovo Testamento nella Siria del VI secolo*, Roma 2008, 103) e nel codice Rossanense (C. Santoro, *Il Codice purpureo di Rossano*, Castrovillari 1974, 59–62, tav. II), si è mantenuta praticamente inalterata nei secoli, trasformando la rappresentazione "naturalistica" con Gesù a cavalcioni sull'asina come lo si vede ad esempio nel sarcofago di Giunio Basso (Passarelli, *op. cit.*, fig. a p. 194), in "simbologica", dove la cavalcatura si trasforma nel trono di Cristo (*Ibidem*, 197).

[84] *Dionisio da Furnà. Ermeneutica della pittura*, ed. G. Donato Grasso, Napoli 1971, 134–135.



Fig. 15. La Natività e l'Adorazione dei Magi e dei pastori, chiesa di Al-Adra, Deir el-Surian (foto C. K. Innemée)

coste,[85] ove si vedono solo due figure maschili nimbate, rivolte l'una verso l'altra su uno sfondo ad archeggiature di color marrone su fondale azzurro. E azzurre e marroni sono le vesti indossate dai due personaggi che pertanto si uniformano cromaticamente a quelli della parete sud ed anche i volti rotondi con capelli corti rossicci sono assimilabili ad esempio a quelli dell'Annunciazione, della Visitazione e all'angelo del Battesimo, ragion per cui si può senz'altro ritenere che l'intero ciclo sia stato eseguito dalla stessa *equipe.*

Nel lato occidentale del pilastro est che separa la navata centrale da quella sud è dipinto, su fondo verdognolo, l'arcangelo Michele,[86] in piedi in atteggiamento frontale, vestito con l'abbigliamento imperiale tipico dell'iconografia degli arcangeli.[87] Con la mano destra regge una lunga asta e con la sinistra presumibilmente un globo, la parte centrale della figura infatti è scarsamente leggibile in quanto deturpata da numerose cadute di colore. Si riesce comunque a vedere la tunica color rosso vivo decorata con bordi giallo ocra recante all'interno motivi fitomorfi, il manto verde chiaro, le scarpe rosse, mentre le ali sono marrone scuro.

Il viso rotondo, incorniciato da una capigliatura scura, è circondato dal nimbo e da una corona decorata con tre terminazioni a forma triangolare color verde. I lineamenti sono resi con sottili tratti di colore rosso che, oltre a definire la forma del volto e i contorni del collo, disegnano il naso, la bocca sottile e sottolineano ulteriormente gli occhi a mandorla già definiti da una linea scura. Anche la mano sinistra dalla forma approssimativa e goffa, è delineata dagli stessi tratti rossi. L'incarnato è reso in una tonalità di ocra chiaro steso in maniera compatta senza alcun passaggio tonale sicché il viso assume un aspetto decisamente piatto, non riuscendo ad emergere dalle linee di contorno. Un confronto fra questa immagine e quella della figura femminile dipinta sulla quinta colonna da est nella fila sud della chiesa di Al-Mo'allaqa al vecchio Cairo,[88] mi pare possibile solo a livello d'impostazione dell'immagine, per l'aspetto solenne, il capo coronato e la linea rossa di definizione del viso, in quanto in questo caso, pur trattandosi di una figura totalmente bidimensionale e priva di volume, l'effetto di appiattimento è leggermente meno evidente e la resa meno corsiva. Per quanto riguarda la postura rigorosamente frontale e l'impiego della linea rossa nella resa dei tratti del volto e a definizione del volto stesso e del collo, l'immagine può essere accostata anche a quella dell'arcangelo Michele nella torre di guardia del monastero di Abou Makar.[89]

L'attribuzione cronologica dei dipinti, come per la maggior parte della pittura copta, è resa particolarmente ardua dalla mancanza di fonti letterarie e di iscrizioni;[90] si è pertanto costretti ad affidarsi ai caratteri stilistici dei dipinti stessi e alle vicende architettoniche dell'edificio. E riguardo a quest'ultimo punto le opinioni sulla cronologia della chiesa dopo il VII secolo, come abbiamo visto, non sono concordi.

A parte la decorazione dell'abside che ha ripreso in un secondo tempo, non facilmente determinabile, una precedente composizione verosimilmente di analogo soggetto, le altre pitture sono state realizzate sul primo strato d'intonaco e per di più appaiono caratterizzate da una certa unità stilistica che fa pensare che non solo siano state eseguite contemporaneamente, ma anche dalla stessa *equipe* di artisti, all'interno della quale comunque si posson notare alcune disomogeneità. Inoltre l'analogia notata ad esempio fra il volto e l'atteggiamento del Battista nella scena del Battesimo e quella di Melchisedech, e soprattutto di Abramo nella parete destra dell'*haikal* centrale, l'adozione di un modello per i visi di Maria e di Elisabetta simile a quello adoperato negli angeli del Battesimo, inducono a ipotizzare, come anche a Deir el-Surian, l'impiego di modelli e sagome che venivan ripetuti con leggere varianti, ma sostanzialmente

---

[85] van Loon, *op. cit.*, 65, tav. 72.

[86] van Moorsel, *Treasures from Baramus*, 170–177; M. Zibawi, *Orienti cristiani. Senso e storia di un'arte tra Bisanzio e l'Islam*, Milano 1995, fig. 59; van Loon, *op. cit.*, 65; Gabra, *Coptic Monasteries*, 38–42; Zibawi, *L'arte copta,* 136, figg. 181–182.

[87] C. Lamy Lassalle, *Les archanges en costume impérial dans la peinture murale italienne*, in: *Synthronon. Art et archéologie de la fin de l'Antiquité et du Moyen âge*, Paris 1968, 189–198; C. Jolivet-Lévy, *Note sur la représentation des archanges en costume impérial dans l'iconographie byzantine*, CA 46 (1998) 121–128.

[88] S. Pasi, *Gli affreschi della chiesa di Al-Mo'allaqa al vecchio Cairo*, Bizantinistica. Rivista di studi bizantini e slavi, ser. 2, IX (2007) 135–140, fig.1.

[89] Atalla, *Coptic Art*, fig. a p. 82 in basso a sinistra.

[90] Pasi, *La pittura cristiana in Egitto*, 5–16.

simili nella forma. E tratti analoghi si notano pure nell'apostolo al centro nella parete sinistra dell'*haikal* centrale, mentre altri volti si apparentano a quelli di personaggi presenti in altre decorazioni pittoriche del Wadi el-Natrun. Si vedano ad esempio le analogie fra il nostro S. Macario e quello di Deir Abou Makar, oppure fra l'apostolo a destra nella parete destra dell'*haikal* e i santi Antonio e Paolo di Tebe pure ad Abu Makar, riconducibili ad un medesimo prototipo, che ha i proprî precedenti nei personaggi entro nicchie del monastero Rosso,[91] certamente caratterizzati da tratti più marcati e irrigiditi dalle pesanti linee scure di contorno, dai grandi occhi globulosi e dalle fronti eccessivamente spaziose. E va infine menzionata l'analogia fra il volto di S. Barsum e quello del patriarca di Deir el-Surian, e che mostra tangenze addirittura con un dipinto della Cappadocia.

Lo stile che contraddistingue i nostri dipinti manifesta spesso evidenti durezze e asperità, ad esempio nella resa geometrizzante di alcuni volti e panneggi, in particolare ravvisabili nelle scene veterotestamentarie dell'*haikal* centrale ove la linea scura e pesante gioca il ruolo principale appiattendo i corpi e schiacciandoli sul fondo. Inoltre le proporzioni non paiono rispettate, né i rapporti fra corpi e arti, raggiungendo l'esasperazione nella figura di Melchisedech, dove le braccia informi escono addirittura da sotto la barba, e anche i movimenti sembrano rigidamente meccanici e privi di qualsiasi naturalezza. La resa lineare, talora grafica, caratterizza anche le figure dei santi dell'*haikal* meridionale, essi pure accomunati dall'adozione di tipologie di volti piuttosto simili. Una certa maggior fluidità nella redazione dei panneggi e nell'attenuazione dei geometrismi nella resa dei volti, si nota in alcuni dipinti della navata, in particolare nelle scene dell'Annunciazione e della Visitazione in cui abbiamo notato anche un accenno al movimento, se pur sempre contenuto ed imbrigliato in una gestualità ancora meccanica. Ma nel Battesimo a quanto oggi si può vedere, le forme di nuovo s'induriscono, per poi nuovamente stemperarsi nell' Entrata in Gerusalemme, in particolare nelle figure degli astanti scaglionate su più piani, ma pur sempre in assenza di profondità, e atteggiate in maniera diversa. Ad esempio l'ultimo apostolo sulla destra col volto rivolto basso è raffigurato mentre volge le spalle agli altri.

Inoltre nelle scene della navata si assiste ad un arricchimento della gamma cromatica con la presenza di colori quali l'azzurro, il bianco e il rosso che, pur mantenendosi su toni tenui, dànno maggior luminosità alle immagini, rispetto a quelle più cupe dell'*haikal* centrale e meridionale in cui predominano le tonalità dal marrone all'ocra, con qualche sporadico tocco di rosso scuro.

Le caratteristiche e le analogie fin qui evidenziate fan sì che non mi senta di condividere appieno l'opinione di Gertrud van Loon[92] quando afferma che "this individual style had no known parallels in Egypt" fino a quando nel 1993 furono scoperti i dipinti della cappella dei Quarantanove Martiri aggiunta probabilmente verso il X secolo, quindi all'epoca di Mosè di Nisibi,[93] sul lato nord della chiesa di al-Adra nel monastero di Deir el-Surian, che la studiosa ritiene opera degli stessi artisti attivi a Baramus.[94]

In effetti qualche analogia si può cogliere fra i nostri dipinti e le immagini stanti, frontali e statiche, rese in maniera lineare, di S. Marco e del santo anonimo[95] all'interno delle due piccole nicchie coronate da decorazioni a stucco, probabilmente pertinenti al X secolo,[96] della cappella dei Martiri. Questo confronto si dimostra di qualche utilità per determinare la cronologia dei nostri dipinti, in quanto quelli



Fig. 16. La Natività, chiesa di Al-Adra, Deir el-Surian (da Zibawi, 2003)

della cappella sono certamente posteriori al X secolo, epoca in cui furono realizzati gli stucchi, e mentre Karel C. Innemée afferma che "for the moment we have no other indication for dating these paintings than a *terminus post quem* of the beginning of the 10th century",[97] in sèguito Mat Immeerzeel[98] ha datato le decorazioni delle nicchie al XIII secolo e per di più anch'egli propende ad attribuirle allo stesso pittore di Baramus. Va inoltre sottolineato che le analogie constatate con i dipinti dell'*haikal* di S. Marco a Deir Abou Makar, non sono pertinenti solo ai temi e alla loro iconografia, bensì anche allo stile,[99] per quanto a Deir el-Baramus si assiste in certi casi ad un maggior irrigidimento della linea, come si evince dal raffronto fra le due figure di S. Onofrio, che nel caso di Baramus assume una secchezza scheletrica che ne accentua pure l'allungamento facendo perdere al corpo ogni caratteristica fisica ed esaltandone al contempo la dimensione ascetica e spirituale.

A parere di G. van Loon[100] un elemento utile ai fini della cronologia potrebbe essere offerto dall'iscrizione in arabo sul rotolo di S. Barsum che l'autrice ritiene inusuale in

---

91 Zibawi, *op. cit.*, figg. 116–121.

92 van Loon, *op. cit.*, 73.

93 K. C. Innemée, P. Grossmann, D. K. Jenner, L. van Rompay, *New Discoveries in the Al-Adrâ' Church of Dayr as-Suriân in the Wâdî al Natrûn*, Mitteilungen zur christlichen Archäologie 4 (1998) 79–83, figg. 2–5; Gabra, *op. cit.*, 74; M. Immerzeel, *Playing with Light and Shadow. The Stuccos of Deir al-Surian and Their Historical Context*, Eastern Christian Art 5 (2008) 62.

94 van Loon, *op. cit.*, 3, nota 16 ("…clearly executed by a painter who, without any dubt, is the same artist who decorated the central and the south altar room and the nave of the church of al-'Adrā' of Dayr al-Baramus"); *ibidem*, 73, tav. 87 ("These paintings are unmistakably executed by the artist who was responsible for the first layer of paintings in the Church of al-'Adrā'") .

95 Innemée, Grossmann, Jenner, van Rompay, *op. cit.*, figg.4–5.

96 *Ibidem*, 82–83. La datazione scaturisce, secondo Innemèe, dalla "similarity in technique and style with the stuccos in the *haikal* of the main church".

97 *Ibidem*, 83.

98 Immerzeel, *op. cit.,* 62 e nota 10, tav. 9

99 Zibawi, *Orienti cristiani,*168, fig. 133. Facendo riferimento agli affreschi di Deir Abou Makar, lo studioso afferma che quelli "del monastero di Baramus appartengono alla stessa corrente".

100 van Loon, *op. cit.*, 73.



Fig. 17. L'entrata in Gerusalemme, chiesa di Al-Adra, Deir el-Baramus (foto S. Pasi, 2008)

pitture copte di questo periodo. Infatti dall'anno 1000 in poi la lingua araba divenne comune nell'uso quotidiano, ma la liturgia copta continuava ad essere celebrata in copto o in greco. Dall'XI secolo iniziarono a comparire testi liturgici bilingui in copto con traduzione in arabo, ma usati come supporto per chi non conosceva il copto, mentre nelle iscrizioni veniva impiegata normalmente quest'ultima lingua. E in effetti i nomi dei santi nei nostri dipinti sono in copto, con l'unica eccezione del testo sul rotolo, fra l'altro non completamente leggibile.[101] Per di più nemmeno l'analisi dei caratteri può offrire un aiuto; essi hanno una forma arrotondata che indica la scrittura Naskh, caratterizzata da requisiti di facile leggibilità, che dalla dinastia ommayade (658–750) in poi coesistette con quella cufica, dal tono più prestigioso e dal XII secolo usata più che altro in accezione ornamentale.[102]

A questo punto non rimane che rivolgersi ai dati architettonici e allo stile che a mio parere orientano, pur con la dovuta cautela, verso lo stesso periodo. È pertanto verosimile pensare che i dipinti siano stati realizzati dopo il rimaneggiamento della navata centrale e delle navatelle, che, come si è detto, secondo Grossmann sarebbe avvenuto probabilmente dopo il 1200, ma anche i caratteri stilistici dei dipinti, pienamente rispondenti ai modi della pittura copta, e i confronti fatti con altre opere della stessa area indicano il XIII secolo come epoca più probabile per la loro esecuzione.

---

[101] *Ibidem*, 73, nota 320.
[102] *Ibidem,* 73–74.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ — REFERENCE LIST

Atalla N. S., *Coptic Art = L'art copte*, 1: *Wall-Paintings = Peintures murales*, Cairo 1993.

Bernabò M., *Il Tetravangelo di Rabbula. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 1.56. L'illustrazione del Nuovo Testamento nella Siria del VI secolo*, Roma 2008.

Bolman E., *Monastic Visions. Wall paintings in the Monastery of St. Antony at the Red Sea*, New Haven–London 2002.

Butler A. J., *The Ancient Coptic Churches of Egypt*, II, Oxford 1884.

Buzi P., *Il cristianesimo copto. Egitto, Etiopia, Nubia. Storia, letteratura e arte,* Bologna 2006.

Calo' G., Cardinali A., *S. Paolo di Tebe*, in: *Bibliotheca Sanctorum,* X, Roma 1968, coll. 269–280.

Cantone V., *Ars monastica. Iconografia teofanica e tradizione mistica nel Mediterraneo altomedievale (V–XI secolo)*, Padova 2008.

Cappozzo M., *I monasteri del deserto di Scete (Wadi Natrun)*, in: *Enciclopedia Archeologica* [vol. 5]: *Africa*, Roma 2005, 442–443.

Cavallo G., *Codex purpureus Rossanensis,* Roma 1992.

Chitty D. J., *The letters of St. Anthony the Great*, Oxford 1975.

Cody A., Grossmann P., van Moorsel P., *Dayr al-Baramūs*, in: *The Coptic Encyclopedia*, III, New York 1991, 789–791.

De Lotto C., *Arte leggende miracoli. Leggere l'icona,* Padova 1992.

Deichmann F. W., *Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna*, Baden-Baden 1958.

Dinkler E., *Der Einzug in Jerusalem. Ikonographische Untersuchungen im Anschluss an ein bisher unbekanntes Sarkophagfragment*, Opladen 1970.

Dionisio da Furnà. Ermeneutica della pittura, ed. G. Donato Grasso, Napoli 1971.

Evelyn-White H. G., *The Monasteries of the Wâdi 'n Natrûn,* I–III, New York 1926–1933.

Fakhr A., *The necropolis of el-Bagawat in Kharga Oasis*, Cairo 1951.

Fakri A., *Wâdi-el-Natrûn*, Annales du Service des antiquités de l'Égypte 40 (1940) 837–843.

Gabra G., *Coptic Monasteries*. *Egypt's Monastic Art and Architecture,* Cairo–New York 2002.

Grabar A., *L'empereur dans l'art byzantin*, Paris 1936.

Grabar A., *L'età dell'oro di Giustiniano. Dalla morte di Teodosio all'Islam*, Milano 1966.

Grossmann P., *Mittelalterliche Langhauskuppelkirchen und verwandte Typen in Oberägypten. Eine Studie zum mittelalterlichen Kirchenbau in Ägypten*, Glückstadt 1982.

Grossmann P., *Neue früchristliche Funde aus Ägypten*, in: Actes du XIe Congrès International d'Archéologie Chrétienne (Lyon 1986), II, Città del Vaticano 1989, 1855.

Grossmann P., *New Discoveries in the Field of Christian Archaeology in Egypt*, in: Actes du IVe Congrès Copte, Louvain-la-Neuve, 5–10 septembre 1988, Louvain-la-Neuve 1992, 145.

Grossmann P., Severin H.-G., *Zum antiken Bestand der al-'Adra' Kirche des Dair al-Baramūs im Wādī Natrūn*, Mitteilungen zur christlichen Archäologie 3 (1997) 45–47.

Guillaumont *A.,* in: *Annuaire de l'École pratique des Hautes Études, Section des Sciences religieuses* 76 (1968–1969) 182–183.

Guillermont A., Kuhn K. H., *St. Paul of Thebes*, in: *The Coptic Encyclopedia*, VI, 1925–1926.

Guy J.-Cl., *Le centre monastique de Scété dans la littérature du Ve siècle*, Orientalia Christiana Periodica 30 (1964) 101.

Helderman J., *Melchisedek, Melchisedekianer und die koptische Frömmigkeit,* in: Actes du IVe Congrès Copte (Louvain-la-Neuve, 5–10 Septembre 1998), II, Louvain-la-Neuve 1992, 402–415.

Histoire des monasterès de la Basse-Égypte, ed. E. Amélineau, Paris 1894.

Hondelink H., *The Grand Treasures of a Small Church: Abu Sefein — The Wall-Paintings,* in: L'Égypte Aujourd'hui, hiver 1990–1991 (Le Caire 1991) 94.

Immerzeel M., *Playing with Light and Shadow. The Stuccos of Deir al-Surian and Their Historical Context*, Eastern Christian Art 5 (2008) 62.

Innemée K. C., *Deir al-Sourian — The Annunciation as Part of a Cycle?*, CA 43 (1995) 129–132;

Innemée K. C., *The Iconographical Program of Paintings in the Church of al-Adra in Deir al-Sourian. Some Preliminary Observations*, in: *Θεμελια. Spätantike und koptologische Studien. Peter Grossmann zum 65. Geburtstag*, ed. M. Krause, S. Schaten, Wiesbaden 1998, 149.

Innemée K. C., van Rompay L., *Deir al-Surian (Egypt). New Discoveries of January 2000*, Hugoye. Journal of Syriac Studies 3/2 (2000) 2.2.4.

Innemée K. C., Grossmann P., Jenner D. K., van Rompay L., *New Discoveries in the Al-Adrâ' Church of Dayr as-Suriân in the Wâdî al Natrûn*, Mitteilungen zur christlichen Archäologie 4 (1998) 79–83.

Jolivet-Lévy C., *L'arte della Cappadocia*, Milano 2001.

Jolivet-Lévy C., *Note sur la représentation des archanges en costume impérial dans l'iconographie byzantine*, CA 46 (1998) 121–128.
Laferrière P., *La Bible murale dans les sanctuaires coptes*, Le Caire 2008.
Nagel P., *Das Alte Testament im geistigen und geistlichen Leben der koptischen Kirche,* St. Markus Zeitschrift 1987–4 (St. Antonius-Kloster, Kröffelbach 1987) 1–22.
Lamy Lassalle C., *Les archanges en costume impérial dans la peinture murale italienne*, in: *Synthronon. Art et archéologie de la fin de l'Antiquité et du Moyen âge*, Paris 1968, 189–198.
Leroy J., *Le programme decoratif de l'église de Saint-Antoine du désert de la Mer Rouge*, Bulletin de l'Institut français d'Archéologie Orientale 76 (1976) 375.
Leroy J., *Les peintures des couvents d'Esna*, Le Caire 1975.
Leroy J., *Les peintures des couvents du Ouadi Natroun*, Le Caire 1982.
Lucchesi-Palli E., *Einzug in Jerusalem*, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, I, Rom–Freiburg–Basel–Wien 1968, 593–597.
Maîtres spirituels au désert de Gaza, Barsanuphe, Jean et Dorothée, red. L. Regnault, Solesmes 1967.
Mathews Th. F., *Scontro di dei. Una reinterpretazione dell'arte paleocristiana,* Milano 2005.
Meinardus O. F. A., *Monks and Monasteries of the Egyptian Deserts*, Cairo 1961.
Meinardus O. F. A., *Zur monastischen Erneuerung in der koptischen Kirche*, Oriens Christianus 61 (1977) 59–70.
Meinardus O., *Il primo cristianesimo in Egitto*, in: *Egitto. Dalla civiltà dei faraoni al mondo globale*, ed. P. Branca, Milano 2007, 45.
Millet G., *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles, d'après les monuments de Mistra, de la Macedoine et du Mont-Athos*, Paris 1916.
Paphnutius. *Historie of the Monks of Upper Egypt and the Life of Onophrius*, ed. T. Vivian, Kalamazoo 2000.
Pasi S., *Due affreschi della chiesa di Al-Adra nel convento di Deir el-Surian (Wadi el-Natrun)*, Bizantinistica. Rivista di studi bizantini e slavi, ser. 2, XI (2009) 47–77, figg. 1–24.
Pasi S., *Gli affreschi della chiesa di Al-Mo'allaqa al vecchio Cairo*, Bizantinistica. Rivista di studi bizantini e slavi, ser. 2, IX (2007) 135–140.
Pasi S., *Il ciclo degli affreschi della chiesa di Al-Adra nel monastero di Deir el-Surian (Wadi el-Natrun)*, in: *R.I.S.E. Ricerche italiane e scavi in Egitto*, vol. 4, ed. R. Pirelli, Cairo (in corso di stampa).
Pasi S., *La pittura cristiana in Egitto,* I: *Dalle origini alla conquista araba*, Ravenna 2008
Pasi S., *Le scene dell'Annunciazione e dell'Adorazione dei Magi e dei pastori nella chiesa di Al-Adra nel convento di Deir el-Surian (Wadi Natrun): una pagina dei pittura bizantina in ambiente copto*, in: Atti del VII Congresso Nazionale dell'Associazione Italiana di Studi Bizantini, Venezia, 25–28 novembre 2009 (in corso di stampa).
Passarelli G., *Icone delle dodici grandi feste bizantine*, Milano 2000.
Posener-Kriéger P., *Travaux de l'IFAO au cours de l'année 1987–1988.* B. *Campagne de restauration à Deir el-Baramous*, Bulletin de l'Institut français d'archéologie orientale 88 (1988) 190.
Ps.-Atanasio di Alessandria. Spuria, PG 28, 525–530.
Robinson S. E., *The Apocryphal Story of Melchizedek*, Journal for the Study of Judaism in the Persian, Hellenistic and Roman Period 18 (1987) 36–38.
Santoro C., *Il Codice purpureo di Rossano*, Castrovillari 1974.
Sauget J. M., Celletti M. C., *S. Onofrio*, in: *Bibliotheca Sanctorum,* IX, Roma 1967, coll. 1187–1200.
Schiller G., *Ikonographie der christlichen Kunst*, I, Gütersloh 1969.
Semoglou A., *L'Annonciation de Deir es-Souriani en Ègypte,* CA 48 (2000), 35–43.
Speyart van Woerden I., *The Iconography of the Sacrifice of Abraham*, Vigiliae Christianae 15 (1961) 214–255.
Stutzinger D., *Der Adventus des Kaisers und der Einzug Christi in Jerusalem*, in: *Spätantike und frühes Christentum.* Ausstellung im Liebieghaus, Museum Alter Plastik, Frankfurt am Main (16. Dezember 1983 bis 11. März 1984), ed. H. Beck, P. C. Bol, Frankfurt am Main 1984, 284–307.
The Rabbula Gospels. Facsimile Edition of the Miniatures of the Syriac Manuscript Plut. I, 56 in the Medicaean-Laurentian Library, ed. C. Cecchelli, G. Furlani, M. Salmi, Olten–Losanna 1959.
Thierry N., *L'Annonciation de Deir es Souriani. Recherches typologiques*, CA 43 (1995) 133–140.
van Loon G. J. M., *The Gate of Heaven. Wall Paintings with Old Testament Scenes in the Altar Room and the Hûrus of Coptic Churches*, Leiden 1999.
van Loon G., *The Meeting of Abraham and Melchizedek and the Communion of the Apostles*, in: *Coptic Studies on the Threshold of a New Millennium*. Proceedings of the Seventh International Congress of Coptic Studies (Leiden, 2000), II, Leuven 2004, 1373–1391.
van Moorsel P., *A Brief Descriprion of the Annunciation Discovered in 1991 at Deir es Sourian*, CA 43 (1995) 118–124.
van Moorsel P., *A Different Melchisedech? Some Iconographical Remarks*, in: *Θεμελια. Spätantike und koptologischer Studien. Peter Grossmann zum 65. Geburtstag*, ed. M. Krause, S. Schaten, Wiesbaden 1998, 329.
van Moorsel P., *Deir Anba Antonius veertien jaar na mijn eerste campagne,* in: *Divitiae Aegypti. Koptologische und verwandte Studien zu Ehren von Martin Krause*, Wiesbaden 1995, 219–220.
van Moorsel P., *Forerunners of the Lord. Saints of the Old Testament in Medieval Coptic Church Decoration*, CA 37 (1989) 124.
van Moorsel P., Innemée K. C., *Brève histoire de la "Mission des peintures coptes"*, Dossiers d'Archéologie 226 (1997) 75–76.
van Moorsel P., *Les Coptes et leur iconographie monastique*, Dossiers d'Archéologie 226 (1997) 82–85.
van Moorsel P., *Treasures from Baramous, with Some Remarks on a Melchizedek Scene*, in: Actes du IVe Congrès Copte (Louvain-la-Neuve, 5–10 Septembre 1988), I, Louvain-la-Neuve 1992, 171–177.
van Moorsel P., *Wall-Paintings of the al-Adra Church, Deir al-Baramous. Reader*, Egyptian–Netherlands Cooperation for Coptic Art Preservation 1 (Cairo 1992) 8–15.
Vassiliev A., *Anecdota Graeco-Byzantina*, I, Moscow 1893.
Veilleux A., *St. Pachomius*, in: *The Coptic Encyclopedia*, VI, 1859–1864.
Velmans T., *Quelques traits significatifs du style dans l'Annonciation au monastère des Syriens*, CA 43 (1995) 141–145.
Zibawi M., *L'arte copta. L'Egitto cristiano dalle origini al XVIII secolo*, Milano 2003.
Zibawi M., *Orienti cristiani. Senso e storia di un'arte tra Bisanzio e l'Islam*, Milano 1995.

ЗОГРАФ 34 (2010) [37–52]

Фреске цркве Ал-Адра у манастиру Деир-ел-Барамус (Вади-ел-Натрун)

Силвија Пази

Фрагментарно сачуване фреске цркве Ал-Адра у манастиру Деир-ел-Барамус откривене су 1986. године. Налазе се у апсиди, на јужном зиду олтара и на зидовима централног брода цркве.

Фреске апсиде су подељене у две зоне. Представе Христа на трону и Богородице с дететом фланкиране анђелима у полукалоти свакако су позније, док слике апостола и сцене Аврамове жртве и Сусрета Аврама с Мелхиседеком на бочним зидовима потичу из времена првобитног осликавања цркве.

На источном и јужном зиду јужног хаикала откривене су слике св. Павла Тивејског, св. Антонија Великог, св. Макарија, св. Максима и св. Дометија (синови цара Валентинијана), св. Пахомија, св. Мојсија Мурина (?), св. Варсума Сирског са змијом, св. Пафнутија и св. Онуфрија.

Дуж главног брода сачуване су сцене из циклуса Великих Празника: Благовести, Сусрет Марије и Јелисавете, Рођење Христово, Крштење, Свадба у Кани (?), Цвети и један фрагмент Духова, док је на источном пиластру који одваја главни од јужног брода насликан арханђел Михаило.

Стање очуваности фресака отежава њихову стилску оцену и датирање, а одређивање хронологије фресака је, као код великог броја споменика коптског сликарства, отежано и због недостатка литерарних извора и натписа. Стога се треба ослонити на стил самих фресака и на архитектонске промене које је грађевина претрпела током векова. У целини узев, фреске показују стилско јединство, које упућује на закључак да су све настале у исто време и заслугом једне сликарске радионице. Уз то, аналогије између лица св. Јована Претече у сцени Крштења и лица Аврама и Мелхиседека, односно лица анђела у Крштењу и лица Марије и Јелисавете, наводе на претпоставку да су сликари користили унапред припремљене обрасце.

Представе појединих светитеља у Деир-ел-Барамусу показују сличности са одговарајућим представама у Даир-Абу-Макару и Деир-ел-Сурijану. Ипак, фреске у Деир-ел-Барамусу одваја од сродних споменика очигледна тврдоћа и грубост обраде (на пример, у геометризму неких лица и драперије, нарочито у старозаветним сценама). Већа неусиљеност и ублажавање геометризама запажа се на фрескама брода, где се јавља и богатија гама боја.

Стил живописа и архитектонски подаци о цркви Ал-Адра упућују на датовање свих сачуваних фресака Деир-ел-Барамуса у исти период. Вероватно је реч о времену после обнове централног и бочних бродова, што се, изгледа, догодило после 1200. године. Осим тога, и поређење са другим делима исте епохе указује на то да је XIII век највероватније време настанка фресака.

The iconographical type of saints Theodore Teron and Theodore Stratelates facing each other and its diffusion during the Byzantine and post-Byzantine period*

Alexandra Trifonova**

Centre for Slavo-Byzantine Studies "Prof. Ivan Dujčev" at University "St. Kliment Ohridski", Sofia

UDC 75.04(=14'04):271.2–3
DOI 10.2298/ZOG1034053T
Оригиналан научни рад

The paper deals with the iconographical type of saint Theodore Stratelates and saint Theodor Teron facing each other. The author focuses on its appearance, its flourishing, as well as its diffusion, which is seen mainly in the area of Macedonia and in the Balkans.

Keywords: Mural paintings, icons, lead seals, minor arts, saint Theodore Stratelates, saint Theodore Teron, iconography, Byzantine art, post-Byzantine art

Among the most popular military saints of the Christian Church are saints Theodore Stratelates and Theodore Teron. Saint Theodore Stratelates was born in Euchaita of Galatia and from young age he became a soldier.[1] He was martyred in the epoch of emperor Licinus (250–325) and his memory is venerated by the Orthodox Church on February 7. Saint Theodore Teron was born in Amaseia of Pontos in Cappadocia and became a soldier, to be martyred for the Christian faith in 306 in Amaseia of Asia Minor during the rule of emperor Maximianus (250–310).[2] His memory is venerated by the Orthodox Church on February 17.

Usually, the holy Theodores are depicted frontally, full figure, standing, either as military saints in warrior uniforms or as martyrs in luxury garments, in which case they are sometimes depicted in bust, inside a medallion.[3] However, of special interest is the rather rare representation of saints Theodores Teron and Stratelates facing each other, in three-quarter view, receiving crowns of martyrdom from Christ or blessed by him. This iconographical type of saints Theodores was investigated in the past mainly by N. Izmajlova[4] and L. Mavrodinova.[5] However, in this article we should try to represent a complete study of it including many new examples of their representations found on lead seals, frescoes, icons and in the minor arts.

The iconographical type of saints Theodores facing each other in three-quarter view with both arms raised in prayer to Christ above, who blesses them or gives them crowns, is known already from the middle Byzantine period of the eleventh and twelfth centuries, mainly on lead seals,[6] but also on other objects[7] and on steatite icons.[8] This iconographical type is diffused during the thirteenth and four-

* This article is an extended part of the text concerning the saints Theodores facing each other included in the author's unpublished doctoral dissertation: A. Trifonova, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Γεωργίου του Βουνού στην Καστοριά. Συμβολή στη μελέτη της ζωγραφικής του δευτέρου μισού του 14ου αιώνα στην ευρύτερη περιοχή της Μακεδονίας*, Thessaloniki 2010, 174–183. I would like to express my gratitude to my professors E. N. Tsigaridas and A. Semoglou for their precious comments concerning the text.

** Alexandra Trifonova (altrifonova@yahoo.com).

1 *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae*, ed. H. Delehaye, Bruxelles 1902, 451–453.

2 *Synaxarium EC*, 469.

3 For the iconography and the cult of saints Theodores v. L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, I, Paris 1957, 1253–1255; L. Mavrodinova, *Sv. Teodor — razvitie i osobenosti na ikonografskija mu tip v srednovekovnata živopis*, Izvestija na Instituta za iskustvoznanie 13 (1969) 33–52; *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 8, Rom–Freiburg–Basel–Wien 1976, 444–446 (G. Weigert), 447–451 (G. Weigert, E. Lucchesi-Palli); N. Oikonomidès, *Le dédoublement de saint Théodore et les villes d'Euchaïta et d'Euchaneia*, Analecta Bollandiana 104 (1986) 327–355; A. Kazhdan, N. P. Ševčenko, *Theodore Stratelates*, in: *The Oxford dictionary of Byzantium*, 3, New York–Oxford 1991, 2047; iidem, *Theodore Teron*, in: ibidem, 2048–2049; M. Marković, *O ikonografiji svetih ratnika u istočnohrišćanskoj umetnosti i o predstavama ovih svetitelja u Dečanima*, in: *Zidno slikarstvo manastira Dečana. Gradja i studije*, ed. V. J. Djurić, Beograd 1995, 574–577, 594–597; Ch. Walter, *Theodore, archetype of the warrior saint*, REB 57 (1999) 163–210; idem, *The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition*, Burlington 2003^2, 44–66.

4 N. Izmajlov, *Une stéatite byzantine du Musée de Chersonèse*, in: *L'art byzantin chez les Slaves. L'ancienne Russie, les Slaves catholiques. Deuxième recueil dédié à la mémoire de Théodore Uspenskij*, II, Paris 1932, 35–48.

5 Mavrodinova, *Sv. Teodor*, 45–50.

6 Such lead seals are kept in the Hermitage Museum in Saint Petersburg [cf. A.V. Bank, *Gemmi–steatiti–molivdovuli. O roli sfragistiki dlia izucheniia vizantiĭskogo prikladnogo iskusstva*, Palestinskiĭ sbornik 68 (1971) 46–52, fig. 2–3; K. Totev, *Icônes et croix de stéatite de Tarnovo (Tarnovgrad)*, CA 40 (1992) 127], and in the Numismatic Museum in Athens [cf. K. Kōnstantopoulos, *Βυζαντιακά μολυβδόβουλλα του εν Αθήναις Εθνικού νομισματικού μουσείου*, Athens 1917, no. 33; V. Laurent, *Le corpus des sceaux de l'empire byzantin*, V/1: *L'église*, Paris 1963, nr. 778; V. Penna, *Η εκκλησία των Σερρών (11ος–12ος αι.). Η μαρτυρία των μολυβδόβουλλων*, in: *Διεθνές συνέδριο Οι Σέρρες και η περιοχή τους από την αρχαία στη μεταβυζαντινή κοινωνία*, 2, Thessaloniki 1998, 496, 499, fig. 3–5]. I would like to thank Mr. Y. Pyatnitsky for the photo of the lead seal from the Byzantine Collection of the Hermitage Museum.

7 For example, the encolpion of Gennadios, the metropolitan of Serres, in the monastery of Great Lavra on Mount Athos (the 10th–12th c.), which unfortunately I could not check and see. Cf. N. P. Kondakov, *Pamıatniki khristianskogo iskusstva na Afone*, Sankt Petersburg 1902, 220; Izmajlov, *Une stéatite byzantine*, 39, n. 3.

8 There are representations of the saints Theodores facing each other, where nowadays is preserved only the one figure because of the loss of one part of the icon. Such examples are the steatite icon with saint Theodore Stratelates in the Museum Sacro della Biblioteca Apostolica in Vatican



Fig. 1. Lead seal in the Hermitage Museum, the 11th–12th century (photo: Hermitage Museum)



Fig. 2. Church of St. George tou Vounou in Kastoria (1368–1385) (photo: the author)

teenth century[9] and continues with particular frequency during the post-Byzantine period from the fifteenth to the seventeenth century in mural painting, on icons and objects of the minor arts. We have to note that in general the iconographical type of saints facing each other in three quarter pose, the synthesis of the blessing or the crowning of military saints from Christ, is a theme which has already been known since the tenth century[10] on illuminated manuscripts and it is more frequent during the eleventh and twelfth century[11] on frescoes, objects of minor arts and portable icons.[12]

The earliest representations of saints Theodores Teron and Stratelates facing each other are known on lead seals (μολυβδόβουλα), as it is evident from the lead seals in the Hermitage Museum in Saint Petersburg (the eleventh or twelfth century), in the Collection of the Dumbarton Oaks in

(the 11th c.) [I. Kalavrezou-Maxeiner, *Byzantine Icons in Steatite*, Wien 1985, pl. 7, fig. 6; *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843–1261*, New York 1997, 157–158, fig. 104 (A. Weyl Carr); I. Kalavrezou, *Interpreting carving techniques and styles in steatite icons*, in: *Βυζαντινές εικόνες. Τέχνη, τεχνική και τεχνολογία*, ed. M. Vasilakē, Herakleio 2002, 328, 333, fig. 3], the icon in steatite in the Historical Museum of Veliko Tărnovo in Bulgaria (the second half of the 11th–12th c.), where is preserved only the right part of the icon [P. Slavčev, *Ikona na svetec voin ot Carevec (XII–XIII v.)*, Arheologija 3 (1977) 60–65; A. V. Bank, *Nekotorye skhodnye pamiatniki srednevekovoĭ melkoĭ plastiki, naĭdennye v Konstantinopole, Khersonese i v Bolgarii*, Byzantinobulgarica 7 (1981) 113, fig. 4; Kalavrezou-Maxeiner, *op. cit.*, pl. 15, fig. 24α; Totev, *Icônes*, 126, fig. 6; *Treasures of Christian Art in Bulgaria*, ed. V. Pace, Sofia 2001, 184, fig. 61 (K. Totev)] and the icon in steatite in the Museum of Chersonesus in Ukraine (the 11th–12th c.), where only the left part of the icon is preserved [cf. A. Xyngopoulos, *Η παλαιοχριστιανική τοιχογραφία της Ρωμαϊκής αγοράς Θεσσαλονίκης*, Βυζαντινά 9 (1977) 413, n. 4; Bank, *op. cit.*, 114, fig. 5; Izmajlov, *Une stéatite byzantine*, 41, fig. 21; Kalavrezou-Maxeiner, *op. cit.*, pl. II, fig. 7, pl. 6, fig. 7; *Vizantiĭskiĭ Kherson. Katalog vystavki*, Moskva 1991, 89, fig. 88].

[9] According to M. Vassilaki the iconographical scheme of saints Theodores facing each other is known after the middle of the 13th c. (M. Vasilakē, *Εικόνες του 17ου αιώνα*, in: M. Vasilakē, I. Tavlakēs, E. Tsigaridas, *Ιερά Μονή Αγίου Παύλου. Εικόνες*, Monastery of Aghiou Pavlou 1998, 118). Contrarily, E. Tsigaridas considers that this iconographical type of saints Theodores is bringing in the iconography from the middle of the 14th c.; cf. E. N. Tsigaridas, *Τοιχογραφίες της περιόδου των Παλαιολόγων σε ναούς της Μακεδονίας*, Thessaloniki 1999, 217. K. Kirchhainer defines the temporal interval from the third quarter of the 14th c.; cf. K. Kirchhainer, *Die Fresken der Marienkirche in Cerskë bei Leskovik (Südalbanien). Ein Beitrag zur spätbyzantinischen Monumentalmalerei im Nördlischen Epirus*, Deltion XAE 25 (2004) 105. However, the mentioned scholars do not take into consideration the previous cited examples of this type on lead seals and on steatite icons.

[10] For example, in the miniatures of the Menologion of Basil II (the end of the 10th c.); cf. *Il Menologio di Basilio II (Cod. vaticano greco 1613)*, Torino 1907, 152, 259 etc.

[11] Kalavrezou-Maxeiner, *Byzantine Icons*, 38–40; Totev, *Icônes*, 125.

[12] In general, the iconographical type of saints which are depicted in three-quarter view, facing each other is known in the following pairs saints: **1.** Saints Kosmas and Damianos, on a miniature of the manuscript of the Menologion of Basil II (*Il Menologio*, 152), on a miniature of the *Codex 2* of the Panteleemon monastery on Mt. Athos, from the first half of 12th c. [S. Kadas, *Το εικονογραφημένο χειρόγραφο της μονής Αγίου Παντελεήμονος (Άγιον Όρος). Συμβολή στην μελέτη των βυζαντινών ευαγγελίων*, Thessaloniki 2001, pl. 9), on an 12th c. icon from Georgia (T. Sakvarelidze, G. Alibegashvili, *Gruzinskie chekannye i zhivopisnye ikony*, Tbilisi 1980, fig. 10), on a fresco from the church of Saints Anargyres in Kastoria, painted around 1180 (private remark), etc. **2.** Saints Eugenios and Makarios, on the Menologion of Basil II (*Il Menologio*, 259). **3.** Saints George and Theodore, on a lead seal from the Dumbarton Oaks Collection, dated in the last quarter of the 12th c. (Laurent, *Le Corpus*, V, 1, 597–598, no.779; Penna, *Η εκκλησία των Σερρών*, 496, fig. 6), on an 11th c. steatite icon from the collection of the Dumbarton Oaks (Kalavrezou-Maxeiner, *Byzantine Icons*, pl. 6, fig. 5), on an steatite icon in the Berlin Museum, dated in the 12th or 13th–14th c. (Kalavrezou-Maxeiner, *Byzantine Icons*, pl. 49, fig. 100), on a fresco in the church Tigrane Honents in Ani, Armenia, dated in 1215 (Izmajlov, *Une stéatite byzantine*, 42, fig. 24) etc. **4.** Saints George and Demetrius, on a gold plated encolpion-lipsanotheque in the monastery of Xeropotamou on Mt. Athos (Kondakov, *Pamjatniki*, 212, fig. 84; Izmajlov, *Une stéatite byzantine*, 39, n. 3), on an icon in the Kanellopoulos Museum, Athens, dated in the end of the 14th–the beginning of the 15th c. [*Μουσείο Παύλου και Αλεξάνδρας Κανελλοπούλου. Βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη*, ed. K. Skampavias, N. Chatzēdakē, Athens 2007, 134–137, fig. 109 (N. Chatzēdakē)], on a fresco from the church of Dormition of Virgin in Smederevo, Serbia, dated in the end 16th–the beginning of the 17th c. [B. Cvetković, *A Contribution to the Understanding of the Iconographical Programme in the Church of Dormition of the Virgin at Smederevo*, ZLUMS 34–35 (2003) 256]. **5.** Saints Peter and Paul, on a illuminated manuscript, created around 1220, in the Historical Museum of Moscow (V. Putsko, *O granitsakh vizantiĭsko-russkogo iskusstva*, in: *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανώλη Χατζηδάκη*, 2, Αθήνα 1992, pl. 298α), on an steatite icon (Kalavrezou-Maxeiner, *Byzantine Icons*, pl. 22, fig. 37), on an 16th c. icon in the Historical Museum of Moscow (I. L. Kyzlasova, *Russkaia ikona XIV–XVI vv.*, Leningrad 1988, fig. 82–84), etc.

Washington (the second half of the twelfth century) and in the Numismatic Museum in Athens (the second half or third quarter of the twelfth century).

The lead seal in the Hermitage Museum (the eleventh or twelfth century) bears the representation of saints Theodores facing each other, with shields between them (fig. 1).[13] They have hands raised in prayer to Christ, who is depicted in bust above them, blessing. Saints Theodores are not marked with inscriptions.

The lead seal in the Collection of Dumbarton Oaks (the second half of the twelfth century) presents the saints Theodores in three quarter view facing each other with hands raised in prayer to Christ, who is blessing them.[14] On the right is represented saint Theodore Stratelates with the inscription: *Ο / ΘΕ/Ο/ΔΩ/ΡΟC / Ο CΤΡ/ΑΤΗ/ΛΑΤ/ΗC*, whereas the inscription of saint Theodore Teron, which was inscribed on the left, is now effaced.

On the lead seal from the Numismatic Museum of Athens (the second half or third quarter of the twelfth century) saints Theodores are depicted facing each other, in three-quarter view, raising hands to Christ who is blessing them.[15] They bear the inscriptions: *Ο (ΑΓΙΟC) ΘΕΟΔΩΡΟ(C)* and *Ο (ΑΓΙΟC) ΘΕΟΔΩΡΟ(C)*.

In mural painting the depiction of saints Theodore Teron and Theodore Stratelates facing each other in three-quarter view has been known since the second half of the fourteenth century, on monuments from the broader area of Macedonia, mainly from Kastoria, Mount Athos, but also from Leskovik in South Albania and from medieval Serbia.[16] Particularly in Kastoria the representation of saints Theodores in this type occurs in the church of St. George tou Vounou (1368–1385) and St. Athanasius tou Mouzakis (1383/1384), but also in the vicinity of this city, in the church of Christ Zoodotes in Borje, near Korçë (1389/1390), a work of painters from Kastoria. Sporadic depictions of the theme are preserved in Mount Athos, in the parekklesion of St Demetrius of the Xenophontos monastery (the second or third quarter of the fourteenth century), in South Albania, like in the church of Virgin in Cerskë near Leskovik (the end of the fourteenth century). However, in medieval Serbia, this iconographical theme occurs in St's Peter and Paul church in Žiča (the end of the fourteenth century).



Fig. 3. Church of Christ Zoodotes in Borje near Korçë (1389/1390) (photo: the author)

In the church of St. George tou Vounou in Kastoria (1368–1385) saints Theodores are depicted on the south wall of the main church (fig. 2).[17] They are standing, full figure, facing each other in three-quarter view with raised hands in prayer to Christ Emmanuel *Ι(ΗCΟΥ)C / Χ(ΡΙCΤΟ)C*. He is represented in bust, above them, and blessing from a semicircular divine glory (δόξα). Saints Theodores are dressed in military vestments, a hiton, a short-sleeved thorax and a mantle. They have swords in thecas, which slip from their belts. Drop-shaped shields with ornamental motifs and vertically set lances among them. The saints are indicated with the inscription: *[Ο ΑΓΙΟC ΘΕΟΔΩΡΟC Ο] ΤΗ/[Ρ]ΟΝ* and *Ο ΑΓ(ΙΟC) ΘΕΟ[ΔΩΡΟC] / Ο CΤΡΑΤΗ/ΛΑΤΗC.*

In the church of St. Athanasius tou Mouzakis in Kastoria (1383/1384) the saints Theodores Teron and Stratelates facing each other in three-quarter view are depicted on the south wall of the main church.[18] They have hands raised to Christ Emmanuel *Ι(ΗCΟΥ)C / Χ(ΡΙCΤΟ)C*, depicted in a semicircle ray-shaped divine glory, and giving them crowns. Saints Theodores are wearing military garments and are signed by the inscriptions: *Ο ΑΓ(ΙΟC) ΘΕΟΔΩΡ(ΟC) / Ο ΤΗΡΩΝ* and *Ο ΑΓ(ΙΟC) ΘΕΟΔΩΡ(ΟC) / Ο CΤΡΑΤΗΛΑΤΗC.*

---

13 Inv. nr. 4720. For this seal cf. Bank, *Gemmi–steatiti*, 46–52, fig. 2–3; Totev, *Icônes et croix*, 127. On the verso of the lead seal is engraved the following text in Greek: *[C]ΚΕΠΟΙC ΜΕ / [Δ]ΥΑC ΜΑΡΤΥΡΩ[Ν] / [Π]ΕΡΙΒΛΕΠΤΗ ΤΟΝ [Π]ΡΩΤΟΚΟΥΡΟ / [Π]ΑΛΑΤΗΝ*, (Bank, *op. cit.*, 51).

14 Laurent, *Le Corpus*, V, 1, 101–102, no. 1749; Penna, *Η εκκλησία των Σερρών*, 2, 497, n. 24. On the verso of the lead seal the inscription reads: *ΓΡΑΦΩΝ / ΚΟΡΙΝΘΟΥ ΠΟΙ/ΜΕΝΟC ΘΕ[ΟΔΩΡΟΥ] / ΥΠΕΡΤΙ[ΜΟΥ ΕC]Ο[Ι]C/ΘΕ ΜΑΡΤΥΡΕC / ΚΥΡΟC.* According to V. Laurent, the pastor Theodores of Corinth can be identified with the metropolitan of Corinth, Theodore, who took part in the Synod in 1166 (Laurent, *Le Corpus*, V, 1, 102).

15 Kōnstantopoulos, *Βυζαντιακά μολυβδόβουλλα*, nr. 33; Laurent, *Le Corpus,* V, 1, 597, no.778; Penna, *Η εκκλησία των Σερρών*, 2, 496, 499, fig. 3–5. According to V. Laurent, the lead seal dates in the second half of 12th c. (Laurent, *Le Corpus*, V, 1, 597), whereas V. Penna dates it in the third quarter of 12th c. (Πέννα, *op. cit.*, 2, 496, 499). On the back side of the lead seal there is also an inscription which reads: *† ΘΕ/ΟΔΩΡΟΥ/ CΦΡΑΓΙCΜΑ / CΕΡΡΩΝ ΠΟΙ/ΜΕΝΟC*. Different reading of the inscription gives V. Penna, *ο ά(γιος) Θεόδωρ(ος)–Ο ά(γιος) Θεόδωρ(ος)*, cf. Penna, op. cit., 2, 496. Theodore of Serres, according to V. Laurent, is identified probably as the metropolitan of Serres Theodore who took part in the synodal works of 1166, as well as with Theodore Mantzoukes, metropolitan of Serres, who is mentioned in the codex *Paris. Coisl. grec 82* [Laurent, *Le Corpus*, V, 1, 597; J. Darrouzès, *Les catalogues récents de manusrcits grecs*, REB 7 (1949) 61; Penna, *op. cit.*, 2, 496]. According to V. Penna, the depiction of the two Theodores is probably based on a private choice of the holder of the seal, namely of the metropolitan of Serres, Theodore, who consciously depicted along with the saint of the Metropolis of Serres also his personal homonymic patron saint (Penna, *op. cit.*, 2, 496).

16 According to A. Grabar, in two parekklesions (nr. 8 and 18) of Trapezica in Veliko Tărnovo are depicted (in the end of the 13th or in the 14th c.) two military saints, facing each other, probably saints Theodores; cf. A. Grabar, *Recherches sur les influences orientales dans l'art balkanique*, Paris 1928, 19, n 1; idem, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris 1928, 112; A. Orlandos, *Τα βυζαντινά μνημεία της Καστοριάς*, Αρχείον Βυζαντινών Μνημείων της Ελλάδος 4/2 (1938) 153. Unfortunately, I couldn't check this information, as these frescoes nowadays are not *in situ*.

17 For the depiction of saints Theodores in the church of St. George tou Vounou cf. N. K. Moutsopoulos, *Καστοριά. Λεύκωμα*, Thessaloniki 1972, 53, fig. 13; E. N. Tsigaridas, *Έρευνες στους ναούς της Καστοριάς*, Μακεδονικά 25 (1985–1986) 388, fig. 8; idem, *Τοιχογραφίες*, 238–239, fig. 134–135; Trifonova, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Γεωργίου του Βουνού*, 2, sch. 29, fig. 50.

18 For the depiction of saints Theodores in the church of St. Athanasius tou Mouzakis cf. Orlandos, *Τα βυζαντινά μνημεία*, 152, fig. 108; S. Pelekanidēs, *Καστορία. Βυζαντιναί τοιχογραφίαι*, Thessaloniki 1953, pl. 153α; Mavrodinova, *Sv. Teodor*, fig. 9; V. J. Djurić, *Mali Grad, Sv. Atanasije u Kosturu, Borje*, Zograf 6 (1975) fig. 38; S. Pelekanidēs, M. Chatzēdakēs, *Καστοριά*, Athens 1992, 119, fig. 14.



Fig. 4. Church of Virgin in Cerskë near Leskovik, the end of the 14th century (photo: the author)

In the church of Christ Zoodotes in Borje near Korçë in Albania (1389/1390), the saints Theodores Teron and Stratelates facing each other are depicted on the north wall of the main church (fig. 3).[19] At present, their figures are preserved only to the waist. They raise their hands in prayer to Christ Emmanuel, depicted in a ray-shaped divine glory with celestial powers, and giving them crowns of martyrdom. In artistic shaped tablets are preserved the inscriptions: *Ο ΑΓ(Ι)ΟC / ΘΕΟΔΩ/ΡΟC /Ο ΤΙΡ(Ο)Ν* and *Ο ΑΓ(Ι)ΟC / ΘΕΟΔΩΡΟC / Ο CΤΡΑΤΗΛ[ΑΤΗC].*

In the parekklesion of St. Demetrius in the Xenophontos monastery on Mount Athos (the second or third quarter of the fourteenth century) saints Theodores are depicted on the south wall in a conch of the main church.[20] Today there is preserved only the left figure of the one saint Theodore, probably Teron. He stands in three-quarter view with hands raised in prayer and dressed in military costume. There are not preserved inscriptions, as well as the figure of Christ, so we do not know whether he blesses or presents them crowns of martyrdom.

In the church of Virgin in Cerskë near Leskovik, Albania (the end of the fourteenth century) saints Theodores Teron and Stratelates are depicted on the north wall of the main church, in three quarter view, facing each other with raised hands to Christ *I(HCOY)C X(PICTO)C*, who blesses them from a double semicircle divine glory (fig. 4).[21] Saints Theodores bear the inscriptions: *Ο ΑΓ(ΙΟ)C ΘΕΩΔΟΡΟC / Ο CΤΡΑΤΙ/ΛΑΤΗC* and *Ο ΑΓ(ΙΟ)C ΘΕΩΔΟΡ(Ο)C / Ο ΤΗΡΟΝ*.

In a lunette of the entrance door of the exterior wall of the church of the Holy Apostles Peter and Paul in Žiča (the



Fig. 5. Church of Sts Apostles Peter and Paul in Žiča, the end of the 14th century (photo: M. Marković, D. Vojvodić)

end of the fourteenth century) saints Theodores are depicted to their knees, facing each other, with hands raised in prayer to Christ Emmanuel *I(HCOY)C X(PICTO)C*, who is depicted inside a semicircle divine glory, blessing (fig. 5).[22] Saints Theodores are represented in luxury garments and not in military, as is usual for this iconographical type, and wear crowns. Saint Theodore Teron is signed by the inscription in old Slavonic: **стъ / Θεωдоρ / Тиρонь**, whereas the inscription of saint Theodore Stratelates is destroyed.

During the fifteenth century the iconographical type of saints Theodores facing each other is spread mainly on monuments from Kastoria, like in the church of Holy Three Martyrs (St. Abibos, St. Samonas and St. Gurias) (1400/1401), in the church of the Dormition of Virgin in Zevgostasi (1432), in the church of St. Andrew tou Rousouli (1441/1442) and mainly in works of the workshop of Kastoria in the end of the fifteenth century, like the church of St. Nicholas tis archontissas Theologinas (1490–1500), but as well as on the Balkans, in the monastery of St. George in Kremikovci near Sofia (1493) and in in two monasteries in Serbia, Jošanica near Jagodina (the first half of the fifteenth century) and the monastery of St. John the Theologian in Poganovo near Pirot (1499/1500).

In the church of St. Three Martyrs (Abibos, Samonas and Gurias) in Kastoria (1400/1401) saints Theodores are depicted on the south wall, on the right of the entrance door

---

19 For the depiction of saints Theodores in the church of Christ Zoodotes, cf. Djurić, *Mali Grad*, fig. 39.

20 For the depiction of saints Theodores in the parekklesion of St. Demetrius in the Xenophontos monastery on Mt. Athos, cf. E. N. Tsigaridas, *Η μνημειακή ζωγραφική στις μονές του Αγίου Όρους κατά την περίοδο 1250–1500*, in: *Πρακτικά του Τρίτου Διεθνούς Συμποσίου «Πολιτιστική κληρονομιά και αρχιτεκτονική παράδοση στη Χαλκιδική και το Άγιο Όρος»*, Thessaloniki 1993, 335, fig. 48; idem, *Artistic Activity on Mt. Athos. Monumental painting in the Byzantine period (963–1453)*, in: *Byzantine Macedonia. Art*, *Architecture*, *Music and Hagiography*, Melbourne 2001, 187, fig. 123; idem, *Τοιχογραφίες*, 82, sch. 1.15, 101, fig. 51α.

21 For the depiction of saints Theodores in the church of Virgin in Cerskë near Leskovik, cf. Kirchhainer, *Die Fresken*, fig. 6, 14–15 (only a photo of their heads).

22 For the depiction of saints Theodores in the church of St. Apostles Peter and Paul in Žiča, cf. M. Kašanin, Dj. Bošković, P. Mijović, *Žiča. Istorija*, *arhitektura, slikarstvo*, Beograd 1969, 37, sch. p. 172; B. Živković, *Žiča. Crteži fresaka*, Beograd 1985, pl. XII, fig. 1. The depiction is dated by the mentioned schollars in the 14th century. However, after obtaining a color photo from professor Miodrag Marković, whom I express my gratitude, we are of the opinion that the dating of the fresco in the second half of the 14th century is more evident.



Fig. 6. Church of Holly Three Martyrs (Abibos, Samonas and Gourias) in Kastoria (1400/1401) (photo: the author)

(fig. 6).[23] They are in full length facing each other in three quarters, raising hands to Christ, depicted in a semicircle divine glory and giving them crowns. There are not any inscriptions because of the poor condition of preservation.

In the church of the Dormition of Virgin in Zevgostasi near Kastoria (1432) saints Theodores are depicted on the south wall of the main church.[24] The painted layer at this place is not preserved in good condition because of the decolouration. Saints Theodores are standing up in three-quarters with hands raised in prayer to Christ, who is blessing them from a ray-shaped divine glory.

In the church of St. Andrew tou Rousouli in Kastoria (1441/1442) the representation of saints Theodores is depicted on the north wall of the main church.[25] Nowadays only the right part of the theme is preserved, with the depiction of saint Theodore Stratelates in three-quarter view to the right signed by the inscription: *ΘΕΟΔΩ/ΡΟC / Ο CΤΡΑΤΗ-ΛΑΤΗC.*

In the church of St. Nicholas tes archontissas Theologinas in Kastoria (1490–1500) on the north wall of the main church is preserved only the right part of the depiction of saints Theodores Teron and Stratelates.[26] From the image of saint Theodore Stratelates *Ο ΑΓΙΟC ΘΕΟΔΩΡΟ/C / Ο CΤ/Ρ/Α/ΤΗ/ΛΑΤ/[ΗC]* only the head is preserved , turned above to Christ *Ι(ΗCΟΥ)C / Χ(ΡΙCΤΟ)C*, who is giving him a crown of martyrdom.

In the monastery of St. George in Kremikovci near Sofia (1493) saints Theodores facing each other are depicted on the north wall of the main church (fig. 7).[27] They are raising hands in prayer and are wearing crowns on their heads. Above them is depicted a semicircle divine glory, without the image of Christ or the hands of God. They bear inscriptions in old Slavonic which read: ***Сті /Ѳеωдωр /Тирωн*** and ***Сті /Ѳеωдωр /Страти /латъ***

In the Jošanica monastery the depiction of saints Theodores facing each other, in three-quart length is in very bad condition of preservation due to the falling of the plaster on the left part of the theme, but also due to the discolouration.[28] From the preserved traces it seems that saints Theodores are in prayer pose to the hands of God, which are coming out of a



Fig. 7. Monastery of St. George in Kremikovci near Sofia (1493) (photo: the author)

semicircle divine glory above. The inscriptions are not preserved.

In the monastery of St. John the Theologian in Poganovo (1499/1500) the facing each other saints Theodores are represented on the west wall of the main church, left to the entrance door. They have hands raised in déeisis to the semicircle divine glory above them, from which the hands of God are giving them crowns of martyrdom. The old Slavonic inscriptions read: ***Сты /Ѳеω/дор /Тѵрон*** and ***Сты /Ѳеωдωр /Стратилать*** (fig. 8).[29]

---

[23] Private remark.

[24] Private remark.

[25] For the depiction of saints Theodores in the St. Andrew tou Rousouli church, cf. Tsigaridas, *Τοιχογραφίες*, 317, fig. 174.

[26] For the depiction of saints Theodores in the church of St. Nicholas tes archontissas Theologinas, cf. I. Sisiou, *Καστοριανά μνημεία*, Kastoria 1995, 136, fig. 283; idem, *Επτά εκκλησίες της Καστοριάς. Ιστορία–αρχιτεκτονική–ζωγραφική*, Kastoria 1995, sch. on p. 67; M. Paisidou, *Οι τοιχογραφίες του 17ου αιώνα στους ναούς της Καστοριάς. Συμβολή στη μελέτη της μνημειακής ζωγραφικής της δυτικής Μακεδονίας*, Athens 2002, 215.

[27] For the depiction of saints Theodores in Kremikovci, cf. Grabar, *La peinture*, 116; Mavrodinova, *Sv. Teodor*, fig. 7; A. Boschkov, *Monumentale Wandmalerei Bulgariens*, Mainz 1969, 106–107 (with an incorrec dating in 1500); K. Paskaleva-Kabadaieva, *Cărkvata "Sveti Georgi" v Kremikovskija manastir*, Sofija 1980, 21, sch. 14, 32, fig. 23, 36, fig. 26, 37, fig. 27.

[28] B. Cvetković, I. Stevović, J. Erdeljan, *The Monastery Jošanica*, Beograd 2008, 36, fig. 14.

[29] For the depiction of saints Theodores in Poganovo, cf. Mavrodinova, *Sv. Teodor*, fig. 8; G. Subotić, *Manastir Poganovo. Izložba kopija fresaka iz manastira Poganova*, Beograd 1975, fig. 2; Paskaleva--Kabadaieva, *op. cit.*, fig. 73; B. Živković, *Poganovo. Crteži fresaka*, Beograd 1986, 25, sch. VII.16; Dj. Sp. Radojčić, G. Subotić, *Iz prošlosti manastira Svetog Jovana Bogoslova*, Niš 2002, fig. 11.



Fig. 8. Monastery of St. John the Theologian in Poganovo near Pirot (1499/1500) (photo: the author)

During the seventeenth century the iconographical type of saints Theodores facing each other, virtue the influence of the workshop of Kastoria from the end of the fifteenth century, continues its diffusion mainly in monuments of Romania, like the monasteries of St. Nicholas in Bălineşti (ca. 1500), Curtea de Argeş (1526), Dobrovaț (1527–1530) Probota (1530) and Coşula (1537/1538), whereas in Greece this iconographical type is found in the church of St. Nicholas Lamara (tou monhou Anthimou) in Veroia (1565–1570).

In the monastery of St. Nicholas in Bălineşti (ca. 1500) the saints Theodores facing each other are raising hands in prayer and reach rays of light from a polygonal divine glory above them.[30] Inscriptions in old Slavonic read: ***Стьı Ѳеѡдоръ /Тіронъ*** and ***Стьı / Ѳеодѡр Стратилатъ***.

In the Curtea de Argeş monastery (1526) saints Theodores are depicted facing each other, but unfortunately we could not confirm whether Christ is blessing or giving crowns.[31]

In the Dobrovaț monastery (1527–1530) the facing each other saints Theodores have hands raised to Christ Emmanuel, depicted in a ray-shaped divine glory, blessing. The inscriptions are in old Slavonic.[32]

In the Probota monastery (1530) the saints Theodores facing each other have hands raised in prayer to Christ Emmanuel, who is blessing them from a ray-shaped divine glory.[33] The old Slavonic inscription which is preserved nowadays reads: ***Стьı Ѳео/дѡръ Тиро[н]***.

In Coşula monastery (1537/1538) saints Theodores facing each other are dressed not in military, but in luxury garments (fig. 9).[34] They are depicted in prayer to Christ Emmanuel who is blessing them. There are no preserved inscriptions.

In the church of St. Nicholas Lamara (tou monachou Anthimou) in Veroia (1565–1570) the facing each other saints Theodores with hands raised in prayer above to Christ Emmanuel *I(HCOY)C / X(PICTO)C*, depicted in a semicircle ray-shaped divine glory, are reaching crowns of martyrdom.[35] They are signed by the inscriptions: *O ΑΓΙ/ΟC / ΘΕΟΔΟΡΟC Ο ΤΥΡΟΝ* and *Ο ΑΓΙ/ΟC / ΘΕΟΔΟΡ/ΟC / Ο CΤΡΑΤΗΛΑΤ(ΗC)*.

During the seventeenth century the iconographical type of saints Theodores facing each other is found only sporadically in wall paintings, like in the church of Virgin Koubelidiki in Kastoria and in the monastery of Virgin in Sićevo near Niš, Serbia.[36]

In the church of Virgin Koubelidiki in Kastoria the saints Theodores are depicted on the north wall of the narthex, flanking a niche in which is depicted saint George on horseback.[37] Saints Theodores are represented in three-quart view, extending their hands in prayer. Above them, left and right, in semicircle divine glories the hands of God *I(HCOY)C / X(PICTO)C* are giving them crowns of martyrdom. Above saints Theodores the inscriptions reads: *Ο ΑΓ(Ι)ΟC ΘΕΟΔΟΡΟ(C) / Ο ΤΗΡΟΝ* and *Ο ΑΓ(Ι)ΟC ΘΕΟΔΟΡΟC Ο CΤΡΑΤΙ/ΛΑΤΗ(C)*.

In the Monastery of the Virgin in Sićevo the quarter-view and facing each other saints Theodores are depicted in the west niche of the south wall of the main church wearing crowns on their heads.[38] Their hands are raised to the divine glory, in which nether Christ is depicted, nor the hands of God. They bear old Slavonic inscriptions: **стиы тео/доръ /тиронь** and **стиы теодор стра/тилати**.

The depictions of saints Theodore Teron and Stratelates facing each other are also known on portable icons, which originate mainly from the broader area of Macedonia, like Kastoria, Veroia, Mount Athos, Serres, Melnik, but also out of this area, like Berat of Albania and Sinai. The icons of saints Theodores facing each other date back to the twelfth (or the second half of the thirteenth) century till the seventeenth century and they are accounted on icons in the Museum of the Theological Academy in Kiev (the twelfth century), in the Byzantine Museum of Veroia (the second half of the thirteenth century and the last quarter of the fifteenth century), in the Byzantine Museum of Kastoria (the second half of the fourteenth century), in the collection of Hilandar monastery on Mount Athos (the second quarter or the end of the fourteenth century), in the Onufri National Museum in Berat (the sixteenth century), in the monastery of Saint Paul on Mount Athos (the seventeenth century), in the Trapeza of the Timios Prodromos monastery near Serres (the seventeenth century) and in the Museum of Blagoevgrad (the seventeenth century).

The icon of saints Theodores facing each other from the Sinai monastery (the twelfth century), now in the Museum of the Theological Academy in Kiev, presents the saints who are being given crowns by the Virgin.[39]

---

30 V. Drăgut, *Die Wandmalerei in der Moldau im 15. und 16. Jahrhundert*, Bukarest 1983, fig. 31.

31 *Curtea Domnească din Argeş*, Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice 10–16 (1917–1923) pl. VII; Grabar, *La peinture*, 115.

32 A. Vasiliu, *Monastères de Moldavie, XIVe–XVIe siècles. Les architectures de l'image*, Paris 1998, fig. 71.

33 Dragut, *Die Wandmalerei*, fig. 59; T. Sinigalia, V. M. Puşcaşu, *Mânăstirea Probota*, Bucureşti 2000, 52, fig. 34.

34 *Istoria artelor plastice în România*, red. G. Oprescu, 1, Bucureşti 1968, fig. 333.

35 I would like to thank professor E. Tsigaridas for giving me a photograph of this unpublished depiction.

36 In the church of Riljevo near Prilep (1627), saints Theodores are depicted facing each other, in Aspasmos, cf. A. Tourta, *Οι ναοί του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι*, Athens 1991, 195–196, fig. 119α; Paisidou, *Οι τοιχογραφίες*, 216.

37 Pelekanidēs, *Καστορία*, pl. 114α, 115α–β; Mavrodinova, *Sv. Teodor*, 47, fig. 12; Sisiou, *Καστοριανά μνημεία*, fig. 4; Paisidou, *Οι τοιχογραφίες*, pl. 97β.

38 M. Rakocija, *Manastir Svete Bogorodice u Sićevačkoj klisuri*, Niš 2007, 37, fig. 30, sch. 49.

39 N. P. Kondakov (*Ikony Sinaǐskoǐ i Afonskoǐ kollektsiǐ preosv. Porfiriia, izdavaemye v lichno im izgotovlennykh 23 tablitsakh*, Sankt-Peterburg 1902, 10–12, pl. 4) dates the icon in the 12th century. However, N. Izmajlov (*Une stéatite byzantine*, 36, 38) dated the same icon in the end of the 14th or the beginning of the 15th century. Cf., also, O. Wulf, M.



Fig. 9. Coşula monastery (1537/1538) (photo: the author)



Fig. 10. Church of Virgin Koubelidiki in Kastoria, the 17th century (photo: the author)

The icon of saints Theodore Teron and Stratelates facing each other from the church of Virgin Gorgoepikoos in Veroia, now in the Byzantine Museum of Veroia (the second half of thirteenth or mid-fourteenth century) is not preserved in full size.[40] The right part with the figure of saint Theodore Stratelates, is fragmentary missing and only the hands and a part of the mantle are preserved. On the left is represented saint Theodore Teron, in three-quart view to right with hands raised in prayer. Above, in a semicircle divine glory, is Christ *I(HCOY)C / X(PICTO)C*, depicted in bust, blessing the two saints. The background of the icon is golden.

The icon of saints Theodores Teron and Stratelates facing each other in the collection of the Byzantine Museum in Kastoria (the second half of the fourteenth century) is poorly preserved. The painting is damaged and we can not confirm whether Christ Emmanuel *I(HCOY)C / X(PICTO)C*, is blessing or giving crowns.[41]

The icon of saints Theodore Teron and Stratelates facing each other in the treasure of the Hilandar monastery on Mount Athos (the second quarter or the end of the fourteenth century) is cut in the middle and thus preserves only its left part with the figure of saint Theodore, probably Teron and the hand of God.[42] Saint Theodore is depicted in three-quarter to right, with hands raised in prayer to Christ *I(HCOY)C [X(PICTO)C]* who is blessing them from a semicircle divine glory. In the golden background of the icon are depicted the walls of a city.

The icon of saints Theodores Teron and Stratelates facing each other, kept today in the Byzantine Museum of Veroia (the last quarter of the fifteenth century), originates from the church of Sts Theodores in Veroia (fig. 11).[43] Saints Theodores are depicted in prayer to Christ *I(HCOY)C / X(PICTO)C*, inside a semicircle divine glory, blessing. They are wearing military garments and mantles. The figures bear the following inscriptions: *O AΓ(IOC) / ΘΕΟ/ΔΩΡΟC / O CΤΡΑΤΗΛΑΤΗC* and *O AΓ(IOC) [ΘΕΟΔΟΡΟC] / O TY-P(ON)*. The background of the icon is golden.

The icon of saints Theodore Teron and Stratelates facing each other from the church of St. Theodore in Berat of Albania, now in the Onufri National Museum in Berat (the sixteenth century), is a work attributed to the famous painter Onuphrios (fig. 12).[44] Saints Theodores are raising hands to Christ, who is blessing them from a semicircle divine glory. The upper register of the background of the icon is golden while the lower is green. The inscriptions are not preserved.

Alpatoff, *Denkmäler der Ikonenmalerei. In Kunstgeschichtlicher Folge*, Dresden 1925, 124–126, fig. 50; Mavrodinova, *Sv. Teodor,* 45–46; Kalavrezou-Maxeiner, *Byzantine Icons*, 65. Unfortunately we did not have a good photo reproduction in order to be able to make our own datation.

[40] The icon has inv. nr. 538. Cf. Th. Papazōtos, *Βυζαντινές εικόνες της Βέροιας*, Athens 1997², fig. 13; *Saints de Byzance. Icones grecques de Veroia XIIIe–XVIIe siècle*, Athènes 2004, 144–145, fig. 20 (Ch. Mauropoulou-Tsioumē); *Βυζαντινό Μουσείο Βέροιας*, Veroia 2007, 51. According to Th. Papazotos, the icon of saints Theodores refers to the art of Sopoćani (1263–1268) and must be a work of the decade 1260–1270, outside of Veroia, probably from Constantinople (Papazōtos, *op. cit.*, 46). However, Ch. Mavropoulou-Tsioumi considers that the art of the icon is identified with artistic trends of athonite icons from the third or the last quarter of the 13th c. and suggests that a dating of the icon in the second half of the 13th c. is possible (cf. *Saints de Byzance*, 144). In the catalogue of the Byzantine Museum of Veroia the icon is dated with a question mark in the second half of the 13th c. (*Βυζαντινό Μουσείο Βέροιας*, 51). E. Tsigaridas [*Φορητές εικόνες στη Μακεδονία και το Άγιον Όρος κατά τον 13ο αιώνα*, Deltion XAE 21 (2000) 146, n. 78] remarks that the dating of the icon in the decade 1260–1270 has to be re-examined, as well as to our opinion this dating have to be taken with some reservation, as it is not excluded the icon to be posterior and to date in the middle of the 14th century.

[41] The icon is dated by E. Tsigaridas in 14th–15th c.; cf. E. N. Tsigaridas, *Βυζαντινές και μεταβυζαντινές εικόνες του Μουσείου της Καστοριάς*, Πρακτικά της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρίας 147 (1992) pl. 110. However, based on the style and the physiognomic types of the figures we are of the opinion that the icon dates to the second half of 14th century.

[42] Cf. V. J. Djurić, *Fresques médiévales à Chilandar*, in: *Actes du XIIe Congrès international d'études byzantines*, III, Beograd 1964, 90–91, fig. 55–54, where the icon was attributed to the painter who worked in the parekklesion of Holy Archangels in Hilandar monastery (the end of the 14th c.), and who, according to Djurić, originates from Serbia or from the region of Macedonia. For the dating of the frescoes of this parekklesion in the seventh decade of the 14th century v. I. M. Djordjević, *Zidno slikarstvo XIV veka hilandarskog paraklisa Svetih Arhandjela*, in: *Osam vekova Hilandara. Istorija, duhovni život, književnost, umetnost i arhitektura*, ed. V. Korać, Beograd 2000, 559–573. The icon is also published in: D. Bogdanović, V. J. Djurić, D. Medaković, *Hilandar*, Beograd 1978, fig. 17, where it is dated in the second half of the 14th century. S. Petković (*Ikone manastira Hilandara*, Manastir Hilandar 1997, 78) dates the icon in the second quarter of the 14th century.

[43] The icon has inv. nr. 131, cf. Papazōtos, *Βυζαντινές εικόνες*, fig. 104. *Saints de Byzance*, 160–161, fig. 25 (Ch. Mauropoulou-Tsioumē). *Βυζαντινό Μουσείο Βέροιας*, 127.

[44] The icon has inv. nr. 20, cf. *Trésors d'art albanais. Icônes byzantines et post-byzantines du XIIe au XIXe siècle*, Nice 1993, 71, fig. 22; *Ikonen aus Albanien. Sakrale Kunst des 14. bis 19. Jahrhunderts*, ed. B. Öhrig, München 2001, fig. 14; *Percorsi del Sacro. Icone dai musei albanesi,* Milano 2002, fig. 63; Y. Drishti, L. Çika, *Ikona të Beratit. Koleksioni i Muzeut Kombëtar Onufri*



Fig. 11. Icon in the Byzantine Museum in Veroia, the last quarter of the 15th century (after: Saints de Byzance*, fig. 25)*

The icon of saints Theodore Teron and Stratelates facing each other in the St. Paul monastery on Mount Athos (the seventeenth century) depicts the saints with military armour, raising their hands in prayer to an image of Christ blessing, depicted inside a double semicircle divine glory.[45] All the figures have golden, dotted halos. On the dark blue background of the icon the inscriptions in golden letters read: *Ο ΑΓ(Ι)ΟC ΘΕΟΔΩΡΟC / Ο ΤΗΡΟΝ* and *Ο ΑΓ(Ι)ΟC / ΘΕΟΔΟΡΟC / Ο CΤΡΑΤΙΛΑΤ(ΗC)*.

The icon of saints Theodore Teron and Stratelates facing each other in the Trapeza of the Timios Prodromos monastery near Serres (the seventeenth century) depicts the saints dressed in military uniform, paиcing their hands to Christ, shown inside a polygonal divine glory, giving them crowns (fig. 13).[46] The inscriptions in white letters read: *Ο ΑΓΙΟC ΘΕΟΔΟΡΟC / Ο ΤΗΡΟΝ* and *Ο ΑΓΙΟC ΘΕΟΔΟΡΟC Ο CΤΡΑΤΗ/ΛΑΤ(ΗC),* whereas another inscription in small black letters reads: *δούλος σου στάλ/κο.* The saints have spotted halos.

The icon of saints Theodore Teron and Stratelates facing each other from the church of St. Nicholas in Melnik of Bulgaria (the seventeenth century), now in the Blagoevgrad Museum, belongs to the Metropolis of Nevrokop. Saints Theodores, dressed in military uniforms, are raising their hands in prayer to the divine glory, from which the hands of God are blessing.[47]

Saints Theodores facing each other appear in works of the minor arts from the tenth (or twelfth) to the fifteenth century. Examples include the encolpion of the metropolitan of Serres, Gennadios, now in the monastery of Great Lavra on Mount Athos (the tenth or twelfth century),[48] and the ivory relief plaque of a cross from the Kremlin Museum in Moscow (the first half of the fifteenth century).

The ivory relief of a cross from the Kremlin Museum (the first half of the fifteenth century) depicts the saints



Fig. 12. Icon in the Onuphri Museum in Berat, the 16th century (after: Icons of Berat*, fig. 5)*

Theodores facing each other with hands raised in prayer (fig. 14).[49] Above their heads are engraved inscriptions in old Slavonic, which read: **фе(одѡр) тiранъ / фе(одѡр) стра-тил(атъ)**. The background of the plaque is metallic.

Based on the above considerations, we concluded that the iconographical type of saints Theodores facing each other is known from the twelfth century at the latest. It is more widely dispersed from the second half of the fourteenth century in wall paintings and on portable icons from the broader area of Macedonia, mainly from Kastoria, Veroia and Mount Athos. According to Ivan Drpić,[50] this is due to

---

— Berat, shek. XIV–XX = Icons of Berat. Collection of the Onufri National Museum — Berat, XIV–XX century, Tiranë 2003, fig. 5.

45 For the icon cf. Vasilakē, *Εικόνες του 17ου αιώνα*, 118, 120, 125, fig. 54–55.

46 Unpublished.

47 The icon has inv. nr. II–32. For the icon v. Mavrodinova, *Sv. Teodor*, 44, fig. 10, where it is dated in the 15th c.; L. Koinova-Arnaudova, *Ikoni ot Melniškija krai,* Sofia 1980, 104, fig. 82, where it is dated in the 15th c.; *Trésors d'art médiéval bulgare, VIIe–XVIe siècle*, Genève 1988, fig. 159, where it is dated in the 16th c.; *Monastères de la Via Egnatia*, 2, Athènes 1999, 129 (without dating). However, based on the technique and the style of the icon we are of the opinion that it dates probably from the 17th century.

48 Cf. Kondakov, *Pamiatniki*, 220; Izmajlov, *Une stéatite byzantine*, 39, n. 3. Unfortunately, I couldn't find a photo of this encolpion.

49 The cross has inv. nr. DK–1099/1–2. For the cross cf. I. A. Sterligova, *Neizvestnye pozdnevizantiĭskie relefi slonovoĭ kosti v muzeiah Moskovskogo Kremlia*, in: *Obraz Vizantii. Sbornik stateĭ v chest O. S. Popovoĭ*, Moskva 2008, 482, fig. 8. According to I. Sterligova, this ivory is a work of a Greek craftsman who worked in Moscow during the first half of the 15th c. (Sterligova, *op. cit.*, 482).

50 I. Drpić, *The Serres Icon of Saints Theodores. Notes on a Lost Image*, in: *Εικοστό ένατο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης. Πρόγραμμα και περιλήψεις εισηγήσεων και ανακοινώσεων*, Athens 2009, 38–39.



Fig. 13. Icon in the Trapeza of Timios Prodromos monastery near Serres, the 17th century (photo: the author)



Fig. 14. Ivory relief in Kremlin Museum, the first half of the 15th century (after: Sterligova, Neizvestnye pozdnevizantiĭskie relefi*, fig. 8)*

the cult of saints Theodores in Serres, where in the Metropolis church of Sts Theodores already in the thirteenth century existed a miracle-working relief icon carved in stone of the saints Theodores facing each other,[51] displayed for veneration on a canopy-like structure, referred to as "οικίσκο", as it is noted in the work *Ἔκφρασις περὶ τοῦ ιερού τῶν Σερρῶν* of Theodore Pediasimos.[52] However, this hypothesis does not seem very persuasive, if we take into consideration the fact that the depiction of saints Theodores in this iconographical type is not frequently found in monuments and works of art of the Serres region, as it is encountered only on two post-Byzantine icons, from which the one (the seventeenth century) originates from the church of St. Nicholas in Melnik, not far from Serres, while the other (the seventeenth century; fig. 13) belongs to the Trapeza of the Timios Prodromos monastery near Serres. More likely, in our opinion, the diffusion of this iconographical type of saints Theodores was based on an already existing prototype from the middle Byzantine period, which originated from a famous art centre, possibly Thessaloniki or Constantinople.[53]

Research of the above discussed iconographical type of saints Theodores found on lead seals, mural paintings, icons and the minor arts shows that there are three main iconographical types of saints Theodores facing each other and two variations. The first type represents Christ who is giving crowns to saints Theodores, its variant being the hands of God giving the crowns. The second type shows Christ blessing saints Theodores and its respective variant is when the blessing comes from the hands of God. The third type represents only the saints Theodores, facing each other, without depiction of Christ or of the hands of God.

The first type, with Christ giving crowns to saints Theodores, can be observed from the third quarter of the fourteenth century until the seventeenth century and we encounter it in St. Athanassios tou Mouzakis church in Kastoria, in Christ Zoodotes in Borje (fig. 3), in the Holly Three Martyrs (St. Abibos, St. Samonas and St. Gourias) (fig. 6) and in the St. Nicholas tis arhontissas Theologinas in Kastoria, in St. Nicholas Lamara (tou monahou Anthimou) in Veroia and on an icon in the Trapeza of Timios Prodromos Monastery near Serres (fig. 13). The variation of this type represents the hands of God giving crowns to the saints Theodores, which is known from the post-Byzantine epoch, from the end of the fifteenth to the seventeenth century, as demonstrated by examples from the monastery of St. John the Theologian in Poganovo of eastern Serbia (fig. 8) and in the church of Virgin Koubelidiki in Kastoria (fig. 10).

The second type with Christ who is blessing saints Theodores facing each other is present from the second half of the twelfth to the seventeenth century on lead seals, wall paintings and portable icons. As indicative we note the repre-

[51] This stone icon is described on an epigram from the beginning of the 13th c. composed by Nicholas-Nectarios of Otranto in Italy, who describes that it was to the patronage of a metropolitan John. This metropolitan, according to I. Drpić, is identified with John, who signed two synodal acts in 1191 and in 1192 and whose lead seal is preserved in the Dumbarton Oaks Collection, cf. Drpić, *The Serres Icon*, 38.

[52] M. Treu, *Theodori Pediasimi eiusque amicorum quae exstant*, Potsdam 1899; P. N. Papageorgiou, *Zu Theodoros Pediasimos*, BZ 10/2 (1901) 425–432. From another work of Theodore Pediasimos, entitled *Ἔκθεσις τινων θαυμάτων των αγίων Θεοδώρων* (Papageorgiou, *op. cit.*, 425; Drpić, *op. cit.*, 39), we know that this stone relief icon bore silver gilded decoration which was made with the expense of Theodore II Laskaris for the assistance in the battle against the Bulgarians (Drpić, *op. cit.*, 39).

[53] According to A. Grabar, the type of the saints turned one to other originates probably from Constantinople and it is concerned with the art of the East (Grabar, *La peinture*, 116). The same opinion had A. Orlandos (*Τα βυζαντινά μνημεία*, 153), without citing Grabar.

sentations on lead seals in the Dumbarton Oaks Collection and in the Numismatic Museum in Athens, in St. George tou Vounou Church in Kastoria (fig. 2), in Virgin in Cerskë near Leskovik in south Albania (fig. 4), in Sts Peter and Paul church in Žiča of Serbia (fig. 5), in the Dormition of Virgin church in Zevgostasi near Kastoria, in the Romanian monasteries of Dobrovaț, Probota and Coşula (fig. 9), but also in portable icons, like these in the Byzantine Museum of Veroia, in the Hilandar monastery on Mount Athos, in the Byzantine Museum of Kastoria, in the Byzantine Museum of Veroia (fig. 11), in the Onufri National Museum in Berat, Albania (fig. 12) and in the Monastery of Saint Paul on Mount Athos. The variant of this type with the hands of God blessing the saints Theodores is seen only in Jošanica monastery, Serbia (the first half of the fifteenth century) and on an icon from the St. Nicholas church in Melnik, now in the Museum of Blagoevgrad in Bulgaria (the seventeenth century).

The third iconographical type with saints Theodores, facing each other, without Christ or the hands of God, is known only from the post-Byzantine epoch, from the fifteenth to the seventeenth century. Such are the depictions of saints Theodores in the monasteries of St. George in Kremikovci near Sofia (fig. 7), of St. Nicholas in Bălineşti, Romania, of the Virgin in Sićevo, Serbia, and on an ivory relief from a cross in the Kremlin Museum (fig. 14).

Unique, however, is the iconographical type where not Christ but Virgin is giving the crowns to saints Theodores, facing each other, like on the icon of saints Theodores from Sinai monastery, now in the Museum of the Theological Academy in Kiev.

In conclusion we have to note that the iconography of the saints Theodores facing each other appears during the middle Byzantine epoch of the eleventh-twelfth century, mainly on lead seals and icons in steatite. During the Palaiologan period since the end of the thirteenth and fourteenth century this iconographical type is vastly spread in wall painting and portable icons and continues with great frequency during the post-Byzantine period from the fifteenth till the seventeenth century.

It was confirmed that the depiction of saints Theodores facing each other is most widespread in Kastoria and its region, including the nearby Korçë. Therefore, based on investigation of these images, representations of saints Theodores facing each other are known in Kastoria and its region from the second half of the fourteenth to the seventeenth century and they appear in eight monuments and on one portable icon,[54] whereas in Veroia[55] and in Mount Athos,[56] they are less widespread and appear in just one church and on two portable icons.

[54] In the churches: St. George tou Vounou (1368–1385; fig. 2), St. Athanasius tou Mouzakis (1383/1384), Christ Zoodotes in Borje (1389/1390; fig. 3), Holy Three Martyrs (Abibos, Samonas and Gurias) (1400/1401; fig. 7), Dormition of Virgin in Zevgostasi (1432), St. Andrew tou Rousouli (1441/1442), St. Nicholas tes archontissas Theologinas (1490–1500) and Virgin Koubelidiki in Kastoria (the 17th c.; fig. 12), as well as on an icon in the Byzantine Museum of Kastoria (the second half of the 14th c.).

[55] In the church of St. Nicholas Lamara (tou monhou Anthimou) in Veroia (1565–1570) and on two icons in the Byzantine Museum of Veroia (the second half of the 13th c. and the last quarter of the 15th c.; fig. 11).

[56] In the parekklesion of St. Demetrius in the Xenophontos monastery (the second or third quarter of the 14th c.) and on the icons in the collection of Hilandar monastery (the second quarter or end of the 14th c.) and the monastery of Saint Paul (the 17th c.).

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ — REFERENCE LIST

Bank A. V., *Gemmi–steatiti–molivdovuli. O roli sfragistiki dlia izucheniia vizantiĭskogo prikladnogo iskusstva*, Palestinskiĭ sbornik 68 (1971) 46–52.

Bank A. V., *Nekotorye skhodnye pamiatniki srednevekovoĭ melkoĭ plastiki, naĭdennye v Konstantinopole, Khersonese i v Bolgarii*, Byzantinobulgarica 7 (1981) 113.

Bogdanović D., Djurić V. J., Medaković D., *Hilandar*, Beograd 1978.

Boschkov A., *Monumentale Wandmalerei Bulgariens*, Mainz 1969.

Βυζαντινό Μουσείο Βέροιας, Veroia 2007 (*Vyzantino Mouseio Veroias*, Veroia 2007).

Curtea Domnească din Argeş, Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice 10–16 (1917–1923) pl. VII

Cvetković B., Stevović I., Erdeljan J., *The Monastery Jošanica*, Beograd 2008.

Cvetković B., *A Contribution to the Understanding of the Iconographical Programme in the Church of Dormition of the Virgin at Smederevo*, ZLUMS 34–35 (2003) 256.

Darrouzès J., *Les catalogues récents de manusrcits grecs*, REB 7 (1949) 61.

Djordjević I. M., *Zidno slikarstvo XIV veka hilandarskog paraklisa Svetih Arhandjela*, in: *Osam vekova Hilandara. Istorija, duhovni život, književnost, umetnost i arhitektura*, ed. V. Korać, Beograd 2000, 559–573.

Djurić V. J., *Fresques médiévales à Chilandar*, in: *Actes du XIIe Congrès international d'études byzantines*, III, Beograd 1964, 90–91.

Djurić V. J., *Mali Grad, Sv. Atanasije u Kosturu, Borje*, Zograf 6 (1975) fig. 38.

Drăgut V., *Die Wandmalerei in der Moldau im 15. und 16. Jahrhundert*, Bukarest 1983.

Drishti Y., Çika L., *Ikona të Beratit. Koleksioni i Muzeut Kombëtar Onufri — Berat, shek. XIV–XX = Icons of Berat. Collection of the Onufri National Museum — Berat, XIV–XX century*, Tiranë 2003.

Drpić I., *The Serres Icon of Saints Theodores. Notes on a Lost Image*, in: *Εικοστό ένατο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης. Πρόγραμμα και περιλήψεις εισηγήσεων και ανακοινώσεων*, Athens 2009, 38–39 (Drpić I., *The Serres Icon of Saints Theodores. Notes on a Lost Image*, in: *Eikosto enato Symposio Vyzantinēs kai Metavyzantinēs Archaiologias kai Technēs. Programma kai perilēpseis eisēgēseōn kai anakoinōseōn,* Athens 2009, 38–39).

Grabar A., *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris 1928.

Grabar A., *Recherches sur les influences orientales dans l'art balkanique*, Paris 1928.

Ikonen aus Albanien. Sakrale Kunst des 14. bis 19. Jahrhunderts, ed. B. Öhrig, München 2001.

Il Menologio di Basilio II (Cod. vaticano greco 1613), Torino 1907.

Istoria artelor plastice în România, red. G. Oprescu, 1, Bucureşti 1968.

Izmajlov N., *Une stéatite byzantine du Musée de Chersonèse*, in: *L'art byzantin chez les Slaves. L'ancienne Russie, les Slaves catholiques. Deuxième recueil dédié à la mémoire de Théodore Uspenskij*, II, Paris 1932, 35–48.

Kadas S., *Το εικονογραφημένο χειρόγραφο της μονής Αγίου Παντελεήμονος (Άγιον Όρος). Συμβολή στην μελέτη των βυζαντινών ευαγγελίων*, Thessaloniki 2001 [Kadas S., *To eikonographēmeno cheirographo tēs monēs Agiou Panteleēmonos (Hagion Orous). Symvolē stēn meletē tōn vyzantinōn euangeliōn*, Thessaloniki 2001].

Kalavrezou I., *Interpreting carving techniques and styles in steatite icons*, in: *Βυζαντινές εικόνες. Τέχνη, τεχνική και τεχνολογία*, ed. M. Vasilakē, Herakleio 2002, 328, 333 (Kalavrezou I., *Interpreting carving techniques and styles in steatite icons*, in: *Vyzantines eikones. Technē, technikē kai technologia*, ed. M. Vasilakē, Herakleio 2002, 328, 333).

Kalavrezou-Maxeiner I., *Byzantine Icons in Steatite*, Wien 1985.
Kašanin M., Bošković Dj., Mijović P., *Žiča. Istorija, arhitektura, slikarstvo*, Beograd 1969.
Kazhdan A., Ševčenko N. P., *Theodore Stratelates*, in: *The Oxford dictionary of Byzantium*, 3, New York–Oxford 1991, 2047.
Kazhdan A., Ševčenko N. P., *Theodore Teron*, in: *The Oxford dictionary of Byzantium*, 3, New York–Oxford 1991, 2048–2049.
Kirchhainer K., *Die Fresken der Marienkirche in Cerskë bei Leskovik (Südalbanien). Ein Beitrag zur spätbyzantinischen Monumentalmalerei im Nördlischen Epirus*, Deltion XAE 25 (2004) 105.
Koinova-Arnaudova L., *Ikoni ot Melniškija krai,* Sofia 1980.
Kondakov N. P., *Ikony Sinaĭskoĭ i Afonskoĭ kollektsiĭ preosv. Porfiriia, izdavaemye v lichno im izgotovlennykh 23 tablitsakh*, Sankt-Peterburg 1902.
Kondakov N. P., *Pamıatniki khristianskogo iskusstva na Afone*, Sankt Petersburg 1902.
Kōnstantopoulos K., *Βυζαντιακά μολυβδόβουλλα του εν Αθήναις Εθνικού νομισματικού μουσείου*, Athens 1917 (Kōnstantopoulos K., *Vyzantiaka molyvdovoulla tou en Athēnais Ethnikou nomismatikou mouseiou*, Athens 1917).
Kyzlasova I. L., *Russkaia ikona XIV–XVI vv.*, Leningrad 1988.
Laurent V., *Le Corpus des sceaux de l'empire byzantin*, V/1: *L'église*, Paris 1963.
Lexikon der christlichen Ikonographie, 8, Rom–Freiburg–Basel–Wien 1976, 444–446 (G. Weigert), 447–451 (G. Weigert, E. Lucchesi--Palli).
Marković M., *O ikonografiji svetih ratnika u istočnohrištianskoj umetnosti i o predstavama ovih svetitelja u Dečanima*, in: *Zidno slikarstvo manastira Dečana. Gradja i studije*, ed. V. J. Djurić, Beograd 1995, 574–577, 594–597.
Mavrodinova L., *Sv. Teodor — razvitie i osobenosti na ikonografskija mu tip v srednovekovnata živopis*, Izvestija na Instituta za iskustvoznanie 13 (1969) 33–52.
Monastères de la Via Egnatia, 2, Athènes 1999.
Μουσείο Παύλου και Αλεξάνδρας Κανελλοπούλου. Βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη, ed. K. Skampavias, N. Chatzēdakē, Athens 2007 (*Mouseio Paulou kai Alexandros Kanellopoulou. Vyzantinē kai metavyzantinē technē*, ed. K. Skampavias, N. Chatzēdakē, Athens 2007).
Moutsopoulos N. K., *Καστοριά. Λεύκωμα*, Thessaloniki 1972 (Moutsopoulos N. K., *Kastoria. Leukōma*, Thessaloniki 1972).
Oikonomidès N., *Le dédoublement de saint Théodore et les villes d'Euchaïta et d'Euchaneia*, Analecta Bollandiana 104 (1986) 327–355.
Orlandos A., *Τα βυζαντινά μνημεία της Καστοριάς*, Αρχείον Βυζαντινών Μνημείων της Ελλάδος 4/2 (1938) 153 [Orlandos A., *Ta byzantina mnēmeia tēs Kastorias*, Archeiōn Vyzantinōn Mnēmeiōn tēs Hellados 4/2 (1938) 153].
Paisidou M., *Οι τοιχογραφίες του 17ου αιώνα στους ναούς της Καστοριάς. Συμβολή στη μελέτη της μνημειακής ζωγραφικής της δυτικής Μακεδονίας*, Athens 2002 (Paisidou M., *Oi toichographies tou 17ou aiōna stous naous tēs Kastorias. Symvolē stē meletē tēs mnēmeiakēs zōgraphikēs tēs dytikēs Makedonias*, Athens 2002).
Papageorgiou P. N., *Zu Theodoros Pediasimos*, BZ 10/2 (1901) 425–432.
Papazōtos Th., *Βυζαντινές εικόνες της Βέροιας*, Athens 1997^2 (Papazōtos Th., *Vyzantines eikones tēs Veroias*, Athens 1997^2).
Paskaleva-Kabadaieva K., *Cărkvata "Sveti Georgi" v Kremikovskija manastir*, Sofija 1980.
Pelekanidēs S., Chatzēdakēs M., *Καστοριά*, Athens 1992 (Pelekanidēs S., Chatzēdakēs M., *Kastoria*, Athens 1992).
Pelekanidēs S., *Καστορία. Βυζαντιναί τοιχογραφίαι*, Thessaloniki 1953 (Pelekanidēs S., *Kastoria. Vyzantinai toichographiai*, Thessaloniki 1953).
Penna V., *Η εκκλησία των Σερρών (11ος–12ος αι.). Η μαρτυρία των μολυβδόβουλλων*, in: *Διεθνές συνέδριο Οι Σέρρες και η περιοχή τους από την αρχαία στη μεταβυζαντινή κοινωνία*, 2, Thessaloniki 1998, 496, 499 [Penna V., *Hē ekklēsia tōn Serrōn (11os–12os ai.). Hē martyria tōn molyvdovoullōn*, in: *Diethnes synedrio Oi Serres kai hē periochē tous apo tēn archaia stē metavyzantinē koinōnia*, 2, Thessaloniki 1998, 496, 499].
Percorsi del Sacro. Icone dai musei albanesi, Milano 2002.
Petković S., *Ikone manastira Hilandara*, Manastir Hilandar 1997.
Putsko V., *O granitsakh vizantiĭsko-russkogo iskusstva*, in: *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανώλη Χατζηδάκη*, 2, Αθήνα 1992, pl. 298α (Putsko V., *O granitsakh vizantiĭsko-russkogo iskusstva*, in: *Euphrosynon. Aphierōma ston Manolē Chatzidakē*, 2, Athēna 1992, pl. 298a).
Radojčić Dj. Sp., Subotić G., *Iz prošlosti manastira Svetog Jovana Bogoslova*, Niš 2002.
Rakocija M., *Manastir Svete Bogorodice u Sićevačkoj klisuri*, Niš 2007.
Réau L., *Iconographie de l'art chrétien*, I, Paris 1957.
Saints de Byzance. Icones grecques de Veroia XIIIe–XVIIe siècle, Athènes 2004.
Sakvarelidze T., Alibegashvili G., *Gruzinskie chekannye i zhivopisnye ikony*, Tbilisi 1980.
Sinigalia T., Puşcaşu, V. M. *Mânăstirea Probota*, Bucureşti 2000.
Sisiou I., *Επτά εκκλησίες της Καστοριάς. Ιστορία–αρχιτεκτονική–ζωγραφική*, Kastoria 1995 (Sisiou I., *Hepta ekklēsies tēs Kastorias. Istoria–architektonikē–zōgraphikē*, Kastoria 1995).
Sisiou I., *Καστοριανά μνημεία*, Kastoria 1995 (Sisiou I., *Kastoriana mnēmeia*, Kastoria 1995).
Slavčev P., *Ikona na svetec voin ot Carevec (XII–XIII v.)*, Arheologija 3 (1977) 60–65.
Sterligova I. A., *Neizvestnye pozdnevizantiĭskie relefi slonovoĭ kosti v muzeiah Moskovskogo Kremlia*, in: *Obraz Vizantii. Sbornik stateĭ v chest O. S. Popovoĭ*, Moskva 2008, 482.
Subotić G., *Manastir Poganovo. Izložba kopija fresaka iz manastira Poganova*, Београд 1975.
Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae, ed. H. Delehaye, Bruxelles 1902.
The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843–1261, New York 1997.
Totev, K. *Icônes et croix de stéatite de Tarnovo (Tarnovgrad)*, CA 40 (1992) 127.
Tourta A., *Οι ναοί του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι*, Athens 1991 (Tourta A., *Oi naoi tou Agiou Nikolaou stē Vitsa kai tou Agiou Mēna sto Monodendri*, Athens 1991).
Treasures of Christian Art in Bulgaria, ed. V. Pace, Sofia 2001.
Trésors d'art albanais. Icônes byzantines et post-byzantines du XIIe au XIXe siècle, Nice 1993.
Trésors d'art médiéval bulgare, VIIe–XVIe siècle, Genève 1988.
Treu M., *Theodori Pediasimi eiusque amicorum quae exstant*, Potsdam 1899.
Trifonova A., *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Γεωργίου του Βουνού στην Καστοριά. Συμβολή στη μελέτη της ζωγραφικής του δευτέρου μισού του 14ου αιώνα στην ευρύτερη περιοχή της Μακεδονίας*, Thessaloniki 2010 (unpublished doctoral dissertation) [Trifonova A., *Oi toichographies tou Agiou Geōrgiou tou Vounou stēn Kastoria. Symvolē stē meletē tēs zōgraphikēs tou deuterou misou tou 14ou aiōna stēn euryterē periochē tēs Makedonias*, Thessaloniki 2010 (unpublished doctoral dissertation)].
Tsigaridas, E. N., *Artistic Activity on Mt. Athos. Monumental painting in the Byzantine period (963–1453)*, in: *Byzantine Macedonia. Art, Architecture, Music and Hagiography*, Melbourne 2001, 187.
Tsigaridas E. N., *Βυζαντινές και μεταβυζαντινές εικόνες του Μουσείου της Καστοριάς*, Πρακτικά της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας 147 (1992) pl. 110 [Tsigaridas E. N., *Vyzantines kai metabyzantines eikones tou Mouseiou tēs Kastorias*, Praktika tēs en Athēnais Archaiologikēs Hetaireias 147 (1992) pl. 110].
Tsigaridas E. N., *Έρευνες στους ναούς της Καστοριάς*, Μακεδονικά 25 (1985–1986) 388 [Tsigaridas E. N., *Ereunes stous naous tēs Kastorias*, Makedonika 25 (1985–1986) 388].
Tsigaridas E., *Φορητές εικόνες στη Μακεδονία και το Άγιον Όρος κατά τον 13ο αιώνα*, Deltion XAE 21 (2000) 146 [Tsigaridas E. N., *Phorētes eikones stē Makedonia kai to Hagion Oros kata ton 13o aiōna*, Deltion XAE 21 (2000) 146].
Tsigaridas E. N., *Η μνημειακή ζωγραφική στις μονές του Αγίου Όρους κατά την περίοδο 1250–1500*, in: *Πρακτικά του Τρίτου Διεθνούς Συμποσίου «Πολιτιστική κληρονομιά και αρχιτεκτονική παράδοση στη Χαλκιδική και το Άγιο Όρος»*, Thessaloniki 1993, 335 [Tsigaridas E. N., *Hē mnēmeiakē zōgraphikē stis mones tou Hagiou Orous kata tēn periodo 1250–1500*, in: *Praktika tou Tritou Diethnous Symposiou "Politistikē klēronomia kai architektonikē paradosē stē Chalkidikē kai to Hagio Oros"*, Thessaloniki 1993, 335].
Tsigaridas, E. N., *Τοιχογραφίες της περιόδου των Παλαιολόγων σε ναούς της Μακεδονίας*, Thessaloniki 1999 [Tsigaridas E. N., *Toichographies tēs periodou tōn Palaiologōn se naous tēs Makedonias*, Thessaloniki 1999].
Vasilakē, M. *Εικόνες του 17ου αιώνα*, in: M. Vasilakē, I. Tavlakēs, E. Tsigaridas, *Ιερά Μονή Αγίου Παύλου. Εικόνες*, Monastery of Aghiou Pavlou 1998, 118 [Vasilakē, M., *Eikones tou 17ou aiōna*, in: M. Vasilakē, I. Tavlakēs, E. Tsigaridas, *Hiera Monē Hagiou Paulou. Eikones*, Monastery of Aghiou Pavlou 1998, 118].
Vasiliu A., *Monastères de Moldavie, XIVe–XVIe siècles. Les architectures de l'image*, Paris 1998.
Vizantiĭskiĭ Kherson. Katalog vystavki, Moskva 1991.
Walter Ch., *The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition*, Burlington 2003^2.
Walter, Ch. *Theodore, archetype of the warrior saint*, REB 57 (1999) 163–210.
Wulf O., Alpatoff M., *Denkmäler der Ikonenmalerei. In Kunstgeschichtlicher Folge*, Dresden 1925.

Xyngopoulos A., *Η παλαιοχριστιανική τοιχογραφία της Ρωμαϊκής αγοράς Θεσσαλονίκης*, Βυζαντινά 9 (1977) 413 [Xyngopoulos A., *Hē palaiochristianikē toichographia tēs Rōmaikēs agoras Thessalonikēs*, Vyzantina 9 (1977) 413].
Živković B., *Poganovo. Crteži fresaka*, Beograd 1986.
Živković B., *Žiča. Crteži fresaka*, Beograd 1985.

Иконографски тип светог Теодора Тирона и светог Теодора Стратилата окренутих један ка другом и његово ширење током византијског и поствизантијског периода

Александра Трифонова

Иконографски тип св. Теодора Тирона и св. Теодора Стратилата окренутих један ка другом, познат још од XI–XII века, углавном са печата и стеатитских икона, раширио се у доба Паелолога, почев од друге половине XIII и током XIV века, а нарочито током поствизантијске епохе од XV до XVII века, како у зидном сликарству тако и у иконопису, а нешто мање у примењеној уметности.

Представе светих Теодора окренутих један ка другом познате су у зидном сликарству од друге половине XIV до XVII века. Јављају се углавном у области Македоније, нарочито у Костуру, на Светој гори и Верији, али и ван те области, у Румунији, Србији, Бугарској и јужној Албанији. На иконама се разматрани иконографски тип јавља од друге половине XIII до XVII века. Реч је углавном о иконама пореклом из Македоније, нарочито из Костура, Верије, са Свете горе, из Сера и Мелника.

Представе светих Теодора окренутих један ка другом највише су биле раширене у Костуру и његовој области, укључујући Корчу, где се јављају од друге половине XIV до XVII века, на осам споменика фреско-сликарства и једној икони. Иза Костура следе Верија и Света гора, где се заједничке представе два света Теодора јављају у једној цркви и на две иконе.

Студија је показала да се представе светих Теодора окренутих један ка другом могу класификовати у три основна иконографска типа и две подваријанте. Први тип представља Христа који даје венце светим Теодорима, док на његовој варијанти венце мученицима уручују руке Божије. Код другог типа Христос благосиља свете Теодоре, а на његовој варијанти светитеље благосиљају руке Божије. Трећи тип представља само свете Теодоре, без представе Христа или руку Божијих. Изузетак је једна врло ретка представа на којој Богородица ставља круне на главе светих Теодора.

Steatite icon with the Deposition at the monastery of Iveron on Mount Athos*

Dimitrios Liakos**

10th Ephorate of Byzantine Antiquities, Ministry of Culture and Tourism, Greece

UDC 271.2–526.6:736.2.04](495.631)
DOI 10.2298/ZOG1034065L
Оригиналан научни рад

This paper deals with a steatite icon of the Deposition, which is enshrined in the sacristy of Iveron monastery. The icon consists of two parts, one rectangular of light grey-greenish colour, with a smooth surface, and one arched of a darker colouring, porous texture and a rougher surface. The rectangular, older part of the icon is a fragment of a twelfth century icon from which the lower left angle and fragments of the right and upper side are lost. The fracture of this twelfth century icon led to its restitution which took place in the fourteenth century (the arched part), as it appears by the stylistic data and the inscriptions. At the same time the icon was embedded in the wooden panel.

Keywords: Byzantine art, steatite icon, iconography, Deposition, Iveron, Mt. Athos

Research of sacristies of Athonite monasteries has so far confirmed the existence of twenty three steatite artworks which are dated between the eleventh and the fourteenth-fifteenth century. Most of them (icons and *encolpia*) are kept in the Vatopedi monastery, two *panagiaria* are in the Xeropotamou and Panteleemon monasteries respectively, and one icon is found in the Xenophontos monastery.[1] The catalogue of these artworks is now expanded by one more entry, previously unknown. It is preserved in the sacristy of Iveron monastery and is the main subject of this paper.

This is an icon 9,5 cm in height and 7 cm in width (fig. 1). It consists of two parts, one rectangular and one arched. An exergue frame of varying width is preserved only on the upper, the left and the lower side. The right side and the lower left angle of the frame are broken. The icon is embedded in a wooden panel, 14cm in height and 12cm in width, which was the central panel of a triptych, as shown by the two dredged openings on its vertical sides, created by the detachment of the metallic pivots. On the front side of the wooden panel a preparatory layer ready for painting, with a large number of nails used for the mounting of the metallic revetment, is partially preserved. From this revetment only a small and very decayed part of the left side is conserved. The back side of the wooden panel (fig. 2) bears an engraved leaf cross of the Resurrection type with the cryptograms: I(HCOY)C X(PICTO)C NI KA and Φ(ΩC) X(PICTOY).

The icon shows the Deposition (fig. 3). This balanced composition includes Joseph of Arimathea who takes down the lifeless body of Jesus Christ from the Cross, the Virgin who holds His left hand, the evangelist John and Nikodemus who by the use of pincers (*elagra*) is removing the nails from the feet of Christ. On the upper left Archangel Michael is depicted. The scene is identified by the engraved inscription H ΑΠΟΚΑΘΙΛΩCΕν, whereas the abbreviations I(HCOY)C X(PICTO)C, M(HT)HP Θ(ΕΟ)Υ and M(IXAHΛ) support the faces respectively.

This iconographic type is often found in variations in all categories of Byzantine art: in monumental mural painting,[2] on icons,[3] illustrated manuscripts,[4] ivories[5] and metalwork.[6] It is also found on a limited number of steatite icons. Among them is a fragment of an icon from the twelfth century with Christological scenes, now in the Cleveland Museum of Art.[7] There is also a minor plaque embedded in the wooden core of a reliquary cross from the late fourteenth–early fifteenth century, now in the Byzantine Mu-

* This paper was presented in the International Conference *Relief Icons,* which was held in the University of Thessaly, Volos, in 13–14 June 2009. Holy Abbot Archimandrite Nathanael and the secretary father Chistophoros in Iveron monastery permitted me to take photos of the icon and publish them. To all above and to whole brotherhood I extend my sincerest thanks. Prof. Titos Papamastorakis († 2010), University of Athens, read the text and with his observations and proposals contributed in the improvement of the paper, that I dedicate in his memory.

** Dimitrios Liakos, Makronisou 6, 56625 Thessaloniki; liakos712003@yahoo.gr

[1] *Treasures of Mount Athos*, Thessaloniki 1997², 318–329 (no. 9.1–9.7) (K. Loverdou-Tsigarida); G. Oikonomakē-Papadopoulou, B. Pitarakis, K. Loverdou-Tsigarida, *Ιερα Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου. Εγκόλπια*, Μονή Βατοπαιδίου 2000, 40–41 (no. 6), 68–69 (no. 19), 72–73 (no. 21), 84–87 (no. 26), 88–89 (no. 27), 94–95 (no. 30), 112–115 (no. 38), 116–117 (no. 39), 120–125 (no. 41–43), 136–137 (no. 48), 138–139 (no. 49), 140–141 (no. 50), 152–153 (no. 57), 158–161 (no. 60–61); I. Kalavrezou-Maxeiner, *Byzantine Icons in Steatite*, Wien 1985, 101–102 (no. 8), 200–201 (no. 126), 204–208 (no. 131–132), 217–218 (no. 149).

[2] A. Tsitouridou, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Αγίου Νικολάου Ορφανού στη Θεσσαλονίκη. Συμβολή στη μελέτη της Παλαιολόγειας ζωγραφικής κατά τον πρώιμο 14ο αιώνα*, Thessaloniki 1986, 125–126, pl. 43.

[3] *Treasures of Mount Athos*, 59–61 (no. 2.4) (E. N. Tsigaridas).

[4] *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era, A. D. 843–1261.*, ed. H. C. Evans, W. D. Wixom, New York 1997, 382–383 (no. 252) (A. W. Carr).

[5] A. Cutler, *The Hand of the Master. Craftmanship, Ivory and Society in Byzantium (9th–11th Centuries)*, Princeton 1994, fig. 7, 8; *The Glory of Byzantium*, 493–494 (no. 329) (C. T. Little).

[6] *The Glory of Byzantium*, 81 (no. 40) (J. C. Anderson).

[7] Kalavrezou-Maxeiner, *op. cit.,* 157–159 (no. 61).



Fig. 1. Iveron monastery. The steatite icon incorporated in a wooden panel



Fig. 2. Iveron monastery. The back side of the wooden panel

сеум of Athens.[8] The same scene is depicted in a fourteenth century icon which, along with one other icon, was embedded in the seventeenth century in a wooden panel, now kept in Berlin (Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Staatliche Museen). The last two icons are consisted to be of steatite although the issue of identification of the material, as far as I know, remains open.[9] Moreover, a small steatite fragment with a partially preserved figure of a soldier laying on the ground, originating from Veliko Tŭrnovo and dating from the twelfth century, is presumed to be a part of an icon depicting the Deposition.[10] However, this point of view does not seem convincing, for the soldier's figure refers to the scene of the *Lithos*.

The lower rectangular part of the steatite icon from Iveron is made of steatite of light grey-greenish colour, with a smooth surface. The figures have been carved in low relief, the height of which does not exceed that of the surrounding frame. Their outline is either rounded or almost vertically sharp. However, the incised execution of the ladder used for ascending the Cross reveals the intention of creating different layers in the compilation. The figures are calm, with moderate moves and schematic drapery folds. The heads, despite the rest of the body, are carved in high relief and the foreheads are executed on a higher layer. The eyes of the figures, apart from Christ's, are enlivened by holes drilled in the material. The halo of Christ bears a cross while the halos of the other figures are decorated with semi-acanthus leaves.

The carving execution of the figures from this part of the Iveron icon are similar to those commonly found on steatite objects from the twelfth century. I quote as indicative of the most similar artworks the icon with the enthroned Virgin with Child from Stuttgart (Württenberg Landesmuseum),[11] the *encolpion* with the Virgin with Child from the Cleveland Museum of Art,[12] a part of the *encolpion* with the figure of St Nicholas from Paris (Cabinet des Médailles)[13] and a fragment of an icon with the Virgin from Veliko Tŭrnovo.[14]

The upper arched part of the icon is made of a darker coloured steatite of porous texture and a rougher surface. As for carving technique, the figure of Joseph is produced in low relief whereas that of the Archangel Michael is executed in higher relief. The figures are voluminous and the drapery folds of the clothing are executed with deep and wide incisions. Their eyes are also highlighted by drilled holes. Compared to those of the figures in the rectangular part the halos are bigger and much more exergue. In addition, the halo of Christ bears a cross, whereas the halo of John is plain, despite its continuity on the lower rectangular part which is decorated with semi-acanthus leaves. The hair of Christ reaches the shoulder whereas the hair of John is indicated by a few incisions.

The execution of the figures on the icon's arched part with their massive molding, the use of deep and wide incisions on the drapery folds, the higher relief of the figure of Archangel Michael, but also the bigger and more exergue halos, are features referring to artworks of the fourteenth and fifteenth century. I point out the *panagiarion* from Xeropotamou monastery,[15] the double-sided icon with the Virgin and Child and mounted saints, embedded in an icon from Vatopedi monastery, the icons from Cologne (Schnütaen

---

[8] *Riflessi di Bisanzio. Capolavori d'arte dal XV al XVIII secolo dal Museo Bizantino e Cristiano di Atene (Musei Capitolini, Palazzo Caffarelli 22 maggio–7 settembre 2003)*, Atene 2003, 112–113 (no. 25) (E. Chalkia).

[9] *Byzantium. Faith and Power (1261–1557)*, ed. H. C. Evans, New York 2004, 233–234, nr. 140 (A. Effenberger). Cf., however, *The Museum of Byzantine Art in the Bode Museum. Museum Guide*, Munich – Berlin – London – New York 2008, 62–63 (A. Effenberger).

[10] K. Totev, *Icônes et croix de* stéatite de Tarnovo *(Tarnovgrad)*, CA 40 (1992) 132.

[11] Kalavrezou-Maxeiner, *op. cit.*, 122–124 (no. 31).

[12] Kalavrezou-Maxeiner, *op. cit.*, 124–125 (no. 32).

[13] Kalavrezou-Maxeiner, *op. cit.*, 176–177 (no. 96).

[14] Totev, *op. cit.*, 129.

[15] Kalavrezou-Maxeiner, *op. cit.*, 204–205 (no. 131); *Treasures of Mount Athos*, 324–325 (no. 9.5) (K. Loverdou-Tsigarida).



Fig. 3. Iveron monastery. The two parts of the steatite icon



Fig. 4. Iveron monastery. The abbreviation MH(TH)P Θ(EO)Y in the lower rectangular part of the steatite icon

Museum)[16] and Baltimore (Walter Art Gallery),[17] where the principal subject, such as the Virgin or the Crucifixion, is encircled by scenes of the Dodekaorton, as well as an *encolpion* from Vatopedi monastery with the Crucifixion surrounded by saints.[18]

As we have ascertained, the stylistic diversity of the figures depicted on the two parts of the icon is accompanied also by a different execution of the inscriptions on them. In the abbreviation MH(TH)P Θ(EO)Y (fig. 4) by the figure of the Virgin on the rectangular part, the letters are almost of equivalent height and executed diligently with thin incisions. On the contrary, in the inscriptions of the upper, arched part, the letters are of varied height and executed negligently, with deep and wider incisions. The abbreviation I(HCOY)C X(PICTO)C; fig. 5) was incised perfunctorily, resulting in an inadequate space for the last letter C. Therefore, the artist was forced to execute it on a lesser scale and rounded, despite the angular form of the same previous letter. The inscription H ΑΠΟΚΑΘΙΛΟCEν (fig. 6), which is misspelled and incised sloppily as well, combines majuscule[19] and minuscule. From the latter, the execution of the final letter ν is typical of the period beginning with the fourteenth century onwards.[20] This data offers reliable indication of the possible time of engraving of the inscriptions as well as the carving of the relief on the arched part of the icon.

As shown by all of the above, the differences concerning the quality of the material, the style and the inscriptions on the two parts of the icon indicate that there is at least two centuries of chronological distance between their respective making. It is also obvious that the upper part completes the lower.

The lower and older part of 7cm in height and 7cm in width is the biggest preserved fragment of the twelfth century icon, the lower left angle and fragments of the right and upper side of which are lost. The scale of the missing part of the lower left angle is completely measurable, while the width of the lost right part, including a part of the scene's depth, a part of the Virgin's halo and a part of the exergue frame, can be measured with relative safety. If we assume that the Cross stood at the center of the composition, which is by far the most logical assumption due to the subject's common depiction and taking into consideration the whole conserved width of the scene's part to the left of the Cross by 4,5 cm that can be measured starting from the middle of the vertical arm, then it can be estimated that 1,46 cm is missing from the now preserved right side of 3,04 cm. The icon's height, where the upper side is missing, this comprising a part of Joseph's figure, upper fragments of John's and Christ's head, the distinct upper part of the Cross behind Joseph and probably two angels along side of the Cross that were included, can be measured approximately up to 5 to 5,5 cm.

Based on all the above, the original measurements of the twelfth century icon are approximately between 12 to 12,5 cm in height and 9 cm in width. Similar measurements are found among steatites with one or two scenes, such as the examples from the museum in Kherson[21] or the Hermitage.[22] The possibility that the fragment at hand could be derived from an icon with more than two scenes must be excluded because in this case the known examples, such as the icon from Toledo or the one from Vatopedi monastery, show scenes of miniature or smaller scale, the height and width of which does not exceed the 6,5–7,5 cm.[23]

The fracturing of the twelfth century icon led to its completion which took place in the fourteenth-fifteenth century, as indicated by stylistic data and the differences in in-

---

16 Kalavrezou-Maxeiner, *op. cit.*, 223–224 (no. 156).

17 Kalavrezou-Maxeiner, *op. cit.*, 224–225 (no. 157).

18 Oikonomakē-Papadopoulou, Pitarakis, Loverdou-Tsigarida, *Εγκόλπια*, 158–159 (no. 60) (B. Pitarakis).

19 The form of the majuscule indicate the provenance of Thessaloniki in the middle-fourteenth century. I extend my thanks to Prof. G. Velenis for this information.

20 I would like to thank Dr. Zisis Melissakis for valuable discussion.

21 Kalavrezou-Maxeiner, *op. cit.*, 132–133 (n. 41).

22 Kalavrezou-Maxeiner, *op. cit.*, 136–138 (no. 45); *The Glory of Byzantium*, 158–159 (no. 105) (I. Kalavrezou).

23 Kalavrezou-Maxeiner, *op. cit.*, 41, 143–150 (no. 52), 217–218 (no. 149).



Fig. 5. Iveron monastery. The abbreviation I(HCOY)C X(PICTO)C in the arched part of the steatite icon



Fig. 6. Iveron monastery. The incription H ΑΠΟΚΑΘΙΛΟCΕν in the arched part of the steatite icon

scriptions. This restoration could not have taken place later than the fifteenth century because the manufacturing of steatites, as the research shows, was gradually decreasing since that time.[24] The small piece of steatite that the artist had at his disposal defined the extent of the repair of the upper part. The craftsman who carved the missing fragments of the figures on this part readjusted only the figure of Joseph to the same exergue frame and height of the relief in proportion to the existing icon. However, as it obviously shows, the limited space obstructed the execution of the Cross.

With the completion of the icon in the fourteenth-fifteenth century it is clear that at the same time it was also embedded in the wooden panel. Also the leg of Nicodemus that existed in the middle Byzantine icon's broken left angle must had been carved into it back then. Following the restoration, the two parts of the icon were set in a wooden panel for practical reasons, to keep them attached and to avoid further damage. A more specific dating to the fourteenth century can be made for the setting of the icon's two parts in the wooden panel because of the stylistic execution of the leaf Cross of the Resurrection on its back. This form with the widened and curved points of the arms, the *epimela* and the radial decoration on the crossing of the antennas, is also found in works of the fourteenth century such as, for example, the frescoes of St. Nicholas Orphanos in Thessaloniki[25] or the *hexaptichon* from the monastery of St. Catherine on Mount Sinai.[26]

The completion of the middle Byzantine icon and its mounting in the wooden panel implies the conversion from its original status to a complex icon,[27] which was the central panel of a triptych. Featured examples of complex icons from the thirteenth century onward[28] are found in the Vatopedi monastery,[29] in the monastery of St. Catherine on Mount Sinai,[30] in the Vatican,[31] etc.

A silver-gold revetment, of which only a small part with leaf decoration is preserved, was moulded into the main side of the wooden panel at an unknown time. This layer obviously replaced the damaged painting. However we are not in the position to know whether it was pre-manufactured for this particular artwork or whether it was dismantled from another and reassembled on this wooden panel. In addition to these enquires there is also the revetment's bad state of preservation and the fact that it cannot be dated with reliability on that account.

The case of the heir-loom in the monastery of Iveron, whose successive readjustments were made according to a fragment of a middle-Byzantine icon, is also known from other works of arts.

One of those is a part of a steatite icon with St. Theodore Stratelates which is in the Vatican (Museo Sacro) and is dated from the eleventh century.[32] This part must have belonged to a more extensive composition including one other saint, St. Theodore of Amaseia to the left of St. Theodore Stratelates, and Christ in the upper part of the composition. After the fracture, the upper side of the icon was transfigured so that could take a curved shape, therefore obscuring the break. Later on it was embedded — at an undetermined time — in a wooden panel. Of course in this case the icon's missing part was not replaced but on the left side of the wooden panel a dual pillar was curved in proportion to the pillar on the right side of the icon in order for a certain balance to be achieved in the composition.

A second example is that of an artwork of grater scale and different material. It concerns a marble icon of the Virgin which is built into the outer face of the south wall of the Archimandreion church in Ioannina, Epirus. According to Barbara Papadopoulou, the icon dates back to the thirteenth-fourteenth century and it was built into the church wall during the nineteenth century.[33] The icon consists of four marble parts of different quality which, in my point of view, do not constitute a homogeneous group as previously suggested.[34] The two bigger dark-coloured marble parts on the upper side and on the lower part must be the only ones deriving from the original Byzantine icon. In my opinion, the other two smaller parts of a light-coloured marble in the middle and on the lower left angle of the icon are later additions. They must have been assembled during the nineteenth century in order for the missing parts of the Byzantine icon to be completed and the original shape to be restored in order for it to be successfully built into the church wall. Serious evidence to support this point of view is the sudden interruption

---

24 Kalavrezou-Maxeiner, *op. cit.*, 49; Oikonomakē-Papadopoulou, Pitarakis, Loverdou-Tsigarida, *Εγκόλπια*, 17 (B. Pitarakis).

25 Tsitouridou, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος*, 217–218, pl. 117.

26 *Byzantium. Faith and Power*, 370–372 (no. 227) (E. Bakalova).

27 For the composite icons v. P. Vokotopoulos, *Composite Icons*, in: *Greek Icons. Proceedings of the Symposium in Memory of Manolis Chatzidakis in Recklinghausen*, ed. E. Haustein-Bartsch, N. Chatzidakis, Athens–Recklinghausen 2000, 5–10. Also v. P. Vokotopoulos, *Σύνθετες εικόνες. Μια πρώτη καταγραφή*, in: *Σήμα Μενελάου Παρλαμά*, Heraklion 2002, 299–319.

28 Vokotopoulos, *Σύνθετες εικόνες*, 299.

29 *Treasures of Mount Athos*, 326–328 (no. 9.6) (K. Loverdou-Tsigarida), with the former litterature cited.

30 Kalavrezou-Maxeiner, *op. cit.*, 106–107 (no. 14); *Byzantium. Faith and Power*, 346–347 (no. 205) (H. C. Evans).

31 Kalavrezou-Maxeiner, *op. cit.*, 127–129 (no. 35).

32 Kalavrezou-Maxeiner, *op. cit.*, 99–100 (no. 6); *The Glory of Byzantium*, 157–158 (no. 104) (A. W. Carr).

33 V. Papadopoulou, *Βυζαντινή μαρμάρινη εικόνα της Παναγίας στο Αρχιμανδρειό των Ιωαννίνων*, in: *Δώρον. Τιμητικός τόμος στον καθηγητή Νίκο Νικονάνο*, Thessaloniki 2006, 189–196.

34 Papadopoulou, *op. cit.*, 189.

of the Virgin's throne in the lower left angle of the icon, on the light coloured marble part. This peculiarity can only be interpreted as an omission or weakness, even indifference on the part of the craftsman who carved this part during the nineteenth century in order to finish off of the Virgin's throne that existed on the Byzantine icon. It is also obvious that in the additional parts of the icon, the craftsman tries to follow the existing pattern of drapery folds of the older parts but fails due to his poor skills. Another evidence of the later dating of completion of the Virgin's icon is the difference between the high relief of the Byzantine parts and the low relief of the more recent additions.

Apart from the example discussed above and others similar to the icon from the monastery of Iveron, I point out additionally two steatite artworks which where only slightly reworked, limited only to the re-positioning on another material without additional replacement. The first is a fragment of a twelfth century icon with the Virgin with Child in the Vatican (Museo Sacro), later embedded in plaster — thus receiving the shape of a medallion.[35] The second is a fourteenth century deformed *Deesis* in Vatopedi monastery, which in 1720 was embedded in a rectangular casket, resulting in its transformation into an *encolpion*.[36]

In conclusion, the relic of the monastery of Iveron is added to the exceptional category of complex artworks such as those where an older steatite icon is transfigured into a newer painting. The thought that leads to a certain practice is inseparable from the material of its realization, the emotional and devotional value of the older steatite artwork led to its transformation into a greater artwork of higher merit and with artistic figures that enrich it with possible new theological meaning.

At the same time this specific artwork is also representative of another case of restoration or even better of an aesthetic restoration of an object of devotion in Byzantine times. This could very well be one of a number of known cases of restoration (of wall-paintings, icons, manuscripts, sculptures and miniature art) that were carried out during the Byzantine period of which we learn equally from artworks as much as from historical sources.[37]

But beyond the problem addressed in the course of studying this artwork, specific and important enquires remain. Were the transfigurations on the middle Byzantine icon made in the same monastery or in another center and what could this center be? If the fracturing of the middle Byzantine icon took place in the monastery, why was it not decided directly for the broken parts to be put back together, as the most logical solution, but instead the restoration took place at least two centuries later? Could the monks in this case have disposed of the fragments of this sacred object? Is it possible that the relic reached the monastery in its present condition, restored by someone who had the ability to find the proper material and also possessed the necessary skills? I believe it is important to investigate these questions even though they may never be answered.

---

[35] Kalavrezou-Maxeiner, *op. cit.*, 126–127 (no. 34).

[36] Oikonomakē-Papadopoulou, Pitarakis, Loverdou-Tsigarida, *Εγκόλπια*, 122–123 (no. 42) (B. Pitarakis). For similar works of art in ivory or steatite v. Cutler, *The Hand of the Master*, 131; N. Chichinadze, *Some compositional characteristics of Georgian triptychs of the thirteenth through fifteenth centuries*, Gesta 36/1 (1996) 71, 73 (fig. 10).

[37] T. Papamastorakis, *Ένα εικαστικό εγκώμιο του Μιχαήλ Ή Παλαιολόγου. Οι εξωτερικές τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Μαυριώτισσας στην Καστοριά*, Deltion XAE 15 (1989/1990) 238; M. Acheimastou-Potamianou, *Τρόποι συντήρησης εικόνων στο Βυζάντιο*, in: *Byzantine icons. Art, technique and technology* (An international symposium, Gennadius Library, The American School of Classical Studies at Athens, 20–21 February 1998), ed. M. Vassilaki, Heraklion 2002, 151–161.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ — REFERENCE LIST

Acheimastou-Potamianou M., *Τρόποι συντήρησης εικόνων στο Βυζάντιο*, in: *Byzantine icons. Art, technique and technology* (An international symposium, Gennadius Library, The American School of Classical Studies at Athens, 20–21 February 1998), ed. M. Vassilaki, Heraklion 2002, 151–161 [Acheimastou-Potamianou M., *Tropoi syntērēsēs eikonōn sto Vyzantio*, in: *Byzantine icons. Art, technique and technology* (An international symposium, Gennadius Library, The American School of Classical Studies at Athens, 20–21 February 1998), ed. M. Vassilaki, Heraklion 2002, 151–161].

Byzantium. Faith and Power (1261–1557), ed. H. C. Evans, New York 2004.

Chichinadze N., *Some compositional characteristics of Georgian triptychs of the thirteenth through fifteenth centuries*, Gesta 36/1 (1996) 71, 73.

Cutler A., *The Hand of the Master. Craftmanship, Ivory and Society in Byzantium (9th–11th Centuries)*, Princeton 1994.

Kalavrezou-Maxeiner I., *Byzantine Icons in Steatite*, Wien 1985.

Oikonomakē-Papadopoulou G., Pitarakis B., Loverdou-Tsigarida K., *Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου. Εγκόλπια*, Monē Vatopaidiou 2000 (Oikonomakē-Papadopoulou G., Pitarakis B., Loverdou-Tsigarida K., *Hiera Megistē Monē Vatopaidiou. Enkolpia*, Monē Vatopaidiou 2000).

Papadopoulou V., *Βυζαντινή μαρμάρινη εικόνα της Παναγίας στο Αρχιμανδρειό των Ιωαννίνων*, in: *Δώρον. Τιμητικός τόμος στον καθηγητή Νίκο Νικονάνο*, Thessaloniki 2006, 189–196 (Papadopoulou V., *Vyzantinē marmarinē eikona tēs Panagias sto Archimandreio tōn Iōanninōn*, in: *Dōron. Timētikos tomos ston kathēgētē Niko Nikonano*, Thessaloniki 2006, 189–156)

Papamastorakis, T., *Ένα εικαστικό εγκώμιο του Μιχαήλ Ή Παλαιολόγου. Οι εξωτερικές τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Μαυριώτισσας στην Καστοριά,* Deltion XAE 15 (1989/1990) 238 [Papamastorakis, T., *Ena eikastiko egkōmio tou Michaēl Hē Palaiologou. Hoi exōterikes toichographies tou katholikou tēs monēs Mauriōtissas stēn Kastoria*, Deltion XAE 15 (1989/1990) 238].

Riflessi di Bisanzio. Capolavori d'arte dal XV al XVIII secolo dal Museo Bizantino e Cristiano di Atene (Musei Capitolini, Palazzo Caffarelli 22 maggio–7 settembre 2003), Atene 2003.

The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era, A. D. 843–1261., ed. H. C. Evans, W. D. Wixom, New York 1997.

The Museum of Byzantine Art in the Bode Museum. Museum Guide, Munich – Berlin – London – New York 2008, 62–63 (A. Effenberger).

Totev K., *Icônes et croix de* stéatite de Tarnovo *(Tarnovgrad)*, CA 40 (1992) 132.

Treasures of Mount Athos, Thessaloniki 1997^2.

Tsitouridou A., *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Αγίου Νικολάου Ορφανού στη Θεσσαλονίκη. Συμβολή στη μελέτη της Παλαιολόγειας ζωγραφικής κατά τον πρώιμο 14ο αιώνα*, Thessaloniki 1986 (Tsitouridou A., *Ho zōgraphikos diakosmos tou Hagiou Nikolaou Orphanou stē Thessalonikē. Symvolē stē meletē tēs Palaiologeias zōgraphikēs kata ton prōimo 14o aiōna*, Thessalonikē 1986).

Vokotopoulos P., *Composite Icons*, in: *Greek Icons. Proceedings of the Symposium in Memory of Manolis Chatzidakis in Recklinghausen*, ed. E. Haustein-Bartsch, N. Chatzidakis, Athens–Recklinghausen 2000, 5–10.

Vokotopoulos P., *Σύνθετες εικόνες. Μια πρώτη καταγραφή*, in: *Σήμα Μενελάου Παρλαμά*, Heraklion 2002, 299–319 (Vokotopoulos P., *Synthetes eikones. Mia prōtē katagraphē*, in: *Sēma Menealou Parlama*, Heraklion 2002, 299–319).

ЗОГРАФ 34 (2010) [65–70]

Стеатитска икона са Скидањем с крста у манастиру Ивирону на Светој гори

Димитриос Лиакос

Основна тема овог текста је стеатитска икона са представом Скидања с крста, која се чува у ризници манастира Ивирона и није била публикована до сада. Икона има димензије 9,5 × 7 cm, а састоји се од два дела, једног скоро правоугаоног, светле сивозеленкасте боје, глатке површине, и другог, лучно завршеног, тамније боје, порозне структуре и грубље површине. Само на горњој, левој и доњој страни сачуван је избочени оквир иконе. Икона је уклопљена у дрвену плочу, димензија 14 × 12 cm, која је некада представљала средишњи део триптиха, о чему сведоче издубљења на њеним вертикалним странама. На предњој страни плоче сачувани су остаци грунта, као и неколико чавала коришћених за намештање металног окова. Од тог окова сачуван је само један фрагмент на левој страни. На позадини плоче насликан је разлистали крст украшен криптограмима I(HCOY)C X(PICTO)C N(I) K(A) и Φ(ΩC) X(PICTOY).

Доњи и старији део иконе припада првобитној икони, која потиче из XII века. Она је била висока око 12–12,5 cm, а широка 9 (димензије сачуваног дела износе око 7 × 7 cm). Горњи део те иконе је у непознато време био уништен, па је морао да буде изнова урађен. Судећи по стилу и словима исписаним на обновљеном делу иконе, то се највероватније десило у XIV веку. Изгледа да је у исто време икона уклопљена у дрвену плочу.

Слични примери обнове икона из средњевизантијске епохе у доба Палеолога одавно су познати (на пример, стеатитска икона са представом св. Теодора Стратилата у Ватиканском музеју, мермерна икона Богородице узидана у спољашњи јужни зид архимандријске цркве у Јањини итд.).

На трагу изгубљених фресака Жиче (I)*

Драган Војводић**
Универзитет у Београду, Филозофски факултет — Одељење за историју уметности

UDC 75.052.033(497.11 Žiča)
DOI 10.2298/ZOG1034071V
Оригиналан научни рад

… Жича не живи толико оним што нам показује,
колико оним што је била.
Милан Кашанин

Први у низу радова с истим називом, овај текст представља покушај да се на основу старе научне документације, пре свега цртежа и фотографија, проуче уништени делови зидног сликарства Жиче, односно да се провере описи и тумачења старијих истраживача.

Кључне речи: Манастир Жича, уништени живопис, научна документација, иконографија

On the trail of the lost frescoes of Žiča

This paper, the first in a series with the same name, represents an attempt at studying, on the basis of old research documentation, primarily drawings and photographs, the destroyed parts of the wall painting of Žiča and to check the descriptions and interpretations of previous researchers.

Keywords: monastery of Žiča, destroyed painting, research documentation, iconography

Пратећи у корак судбину народа који ју је створио, Жича је územ вековала страдајући и обнављајући се. Мутне бујице тегобних столећа разграђивале су је, спирале њен златни сјај и односиле у неповрат сведочанства о узвишеном уметничком предању њених ктитора и обновитеља. Губици су утолико тежи, што је реч о једном од најзначајнијих споменика српске историје и културе, готово институцији за себе. Осетљиве и ломљиве, нарочито су страдале жичке фреске. Чини се зато, да има нарочиту оправданост свако посезање у прошлост да би се оданде, заваравајући некако време, прокријумчарило бар понеко светло зрнце изгубљеног сликарског блага Жиче. Археолози су учинили доста на томе. Седамдесетих година прошлог века откривена је у жичкој цркви Светих Теодора јама у коју су били сахрањени уломци вредних фресака.[1] Знатан део тих неоправдано занемарених и заборављених фрагмената било је могуће спојити у речите целине и прецизније датовати у крај XIV, односно почетак XV столећа (сл. 1).[2] На тај начин отворена је, чини нам се, могућност да се и настанак саме црквице помери у доба моравске Србије. Тада Жича доживљава један од периода свог успона. Недавно су објављени и проучени уломци фресака из Спасове цркве, пронађени осамдесетих година двадесетог столећа.[3] Они су употпунили слику о ликовним особеностима најстаријег сликарства првог српског архиепископског средишта.

Осим поменутих археолошких, постоје и други, недовољно уочени путокази крај стаза што кроз време воде до података о изгубљеном жичком сликарству. Оставили су нам их, као дарове научних предака, Драгутин Милутиновић, Михаило Валтровић, Владимир Петковић и Габријел Мије. Нарочито су речите фотографије с почетка прошлог века, за чији је настанак заслужан Петковић.[4] Само неке од њих биле су објављене и то у тако лошој штампи да су више тога скривале но што су откривале.[5] Изостала је стога могућност да се провере описи и тумачења старих истраживача који су затекли данас непостојеће делове живописа, односно да се те изгубљене фреске изнова и темељно размотре. Површно разазнате или потпуно непрепознате и заборављене, оне су деценијама стајале углавном изван развојних токова науке. Пратећи кроз очувану документацију трагове изгубљеног жичког живописа, желимо да у овој прилици представимо и у основним цратама сагледамо бар један његов део. При томе су потиснути у други план хронолошки и топографски критеријуми у излагању и проучавању те грађе. Издвојени су они њени делови који, постављени једни уз друге, најречитије показују вредност, разноврсност и значај старе документације за познавање зидног сликарства Жиче. Наравно, веома обимна и занимљива, сва документација није могла бити

* Овај рад представља део резултата остварених на пројекту Министарства за науку и технолошки развој Републике Србије бр. 177036 — *Српска средњовековна уметност и њен европски контекст*, као и на теми *Српско зидно сликарство у позном средњем веку (1200–1459)*, у оквиру пројекта Матице српске *Српско средњовековно сликарство*.

**dvojvodi@f.bg.ac.rs

[1] А. Јуришић, *Обичај сахрањивања фрагмената живописа и делова архитектонске пластике*, Саопштења 13 (1981) 169–170.

[2] О остацима сликарства из цркве Светих Теодора у Жичи припремамо посебну студију.

[3] З. Златић-Ивковић, *Најстарије жичко зидно сликарство на похрањеним фрагментима фресака*. Наша прошлост 7 (2006) 9–27, са старијом литературом.

[4] О првом подухвату систематског снимања жичких фресака током 1907. године и његовој предисторији cf. Д. Прерадовић, *Фотодокументација о средњовековним споменицима Народног музеја у Београду*, Наша прошлост 7 (2006) 29–32.

[5] В. Р. Петковић, *Жича*, IV, Старинар 4 (1909) сл. 1–3, 6, 8–12, 15, 18, 33, 35–37; idem, *Спасова црква у Жичи. Архитектура и*



Сл. 1. Свети Созонт, црква Светих Теодора у Жичи
Fig. 1. St. Sozon, the church of the Saints Theodore in Žiča



Сл. 2. Трем пред улазом у параклис Светог Стафана у Спасовој цркви у Жичи
Fig. 2. Porch in front of the parekklesion *of St. Stephen in the church of the Ascension in Žiča*

обухваћена јединственим приказом. Планирано је, стога, да она буде изложена и обрађена у неколико наврата.

На фасади параклиса Светог Стефана некада су се налазиле занимљиве и прилично добро очуване фреске. Владимир Петковић је сматрао да је у лунети над улазом у параклис било представљено попрсје арханђела, а крај врата сцене Бог шаље Јована Крститеља да проповеда у околини Јорданској (Лк 3, 2; Јн 1, 6) и Исус тражи од Јована да га крсти (Мт 3, 14).[6] У Народном музеју у Београду чува се фотографска плоча на основу које је могуће сагледати и веродостојно проучити те три уништене представе (сл. 2).[7] Висок квалитет старог снимка омогућава знатно увећавање и уочавање важних иконографских детаља. Види се јасно да личност насликана у лунети није била крилата. Осим тога, она је имала кратку, праву, на раздељак зачешљану косу без украсних трака, па је очевидно да није реч о бисти арханђела (сл. 3). С друге стране, иконографија попрсја у лунети потпуно одговара представама светог Стефана Првомученика када је сликан у хитону и химатиону. Реч је о Стефановој апостолској иконографији, добро познатој и веома заступљеној у српској средњовековној уметности.[8] Пошто се поменуто попрсје налази над улазом у параклис посвећен Првомученику, може се сада с поуздањем утврдити, а не само претпоставити,[9] да је у питању лик патрона. Надаље, разложно је закључити, *per analogiam*, да је попрсје светог покровитеља било насликано и над улазом у северни жички параклис. С обзиром на то да је он посвећен светом Сави Освећеном, у лунети над његовим западним порталом вероватно се налазио лик тог угледног пустиножитеља, имењака и заштитиника светог Саве Српског. Уосталом, ликови патрона били су сликани над улазима у њима посвећене просторије и у другим задужбинама српских владара, као што су Сопоћани или Ариље.[10]

Прву од двеју сцена везаних за делатност светог Јована Претече, насликаних на јужној страни трема пред Првомучениковим параклисом, Петковић је добро препознао. Видљиви су рука Господња која благосиља из сегмента неба и у молитви погнути Крститељ што прима заповест од Бога (сл. 4). Нема стога сумње да је сцена илустровала стихове из Лукиног и Јовановог јеванђеља који говоре о томе како је свети Јован био Богопослан да проповеда крштење на Јордану. Предложено препознавање потврђују и иконографска поређења. Сцена у Жичи сасвим одговара једном од видова представљања Божијег позива Претечи да проповеда покајање у средњовековној уметности православних.[11] Друга поменута сцена, међу-

живопис, Београд 1911, сл. на стр. 26, 30, 32, 41, 56–57, 59, 69, 70, 72, 82, 89.

[6] Петковић, *Жича*, IV, 85–86; idem, *Спасова црква у Жичи*, 79.

[7] Плоча сада носи сигнатуру В 3689.

[8] Cf. Д. Војводић, *Прилог познавању иконографије и култа св. Стефана у Византији и Србији*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1995, 537–563, са старијом литературом.

[9] Да је у питању представа светог Стефана претпоставио је Бранислав Тодић (Б. Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, Београд 1998, 308).

[10] В. Ј. Ђурић, *Сопоћани*, Београд 1963, 132–133; Д. Војводић, *Зидно сликарство цркве Светог Ахилија у Ариљу*, Београд 2005, 60–62, 282–283.

[11] А. Нитић, *Циклус св. Јована Претече у Матеичу и византијска традиција*, Зограф 23 (1993–1994) 76–77, са старијом литературом и примерима.



Сл. 3. Свети Стефан Првомученик, детаљ са сл. 2
Fig. 3. St. Stephen the Protomartyr, detail from the fig. 2

тим, није ваљано препозната. Она не може представљати разговор Христа и светог Јована Претече како је то помишљао Владимир Петковић, а што се прихвата у науци.[12] Особа наспрам светог Јована није имала нимб, није била одевена у хитон и химатион како би приличило Спаситељу. Осим тога, она подиже обе руке раширених шака (сл. 4), док је Христос у разговору с Крститељем на Јордану приказиван како десницом благосиља, а у левој руци обично држи свитак.[13] Насупрот томе, на сцени у жичкој припрати свети Јован, означен као **с(ве)т‹ы› іѡ(анъ)**, дизао је десницу у гесту благослова. Разматрана сцена у Жичи представља несумњиво једну од Претечиних проповеди Јудејима (Мт 3, 1–12; Мк 1, 4–8; Лк 3, 3–9, 3, 12–17; Јн 6–42). Таквом њеном одређењу одговарају не само амбијент призора, односно став тела и гест Крститеља, већ и одећа и гест саговорника из аудиторијума.[14] Делимична очуваност сцене, нажалост, не дозвољава да се она одређеније препозна. Ипак, на основу одеће човека који стоји наспрам светог Јована извесно је бар то да у питању није проповед војницима (Лк 3, 14).

Сигурно, је међутим, да је негде у простору пред јужним параклисом Жиче била представљена и сцена која је описивала Христов позив Јовану да га крсти у Јордану (Мт 3, 14). На такав закључак не упућују само значај поменуте сцене и расположиви простор у некадашњем трему. О њој је Јоаким Вујућ, који је Жичу описао осамдесет година пре Петковића — оставио речито сведочанство. Вујић вели: „У овой препрати съ десне стране на капеле врати видисе Іисусъ Хрïстосъ и Святый Іоаннъ Креститель изображены, надъ коима стои овай надписъ: **Проситъ Кр҃щенїе ѿ Іѡанна**“.[15] Представа



Сл. 4. Сцене из циклуса делатности светог Јована на Јордану, детаљ са сл. 2
Fig. 4. Scenes from the cycle illustrating the activities of St. John the Baptist on the River Jordan

[12] Г. Бабић, *Иконографски програм живописа у припратама цркава краља Милутина*, in: *Византијска уметност почетком XIV века. Нучни скуп у Грачаници 1973*, Београд 1978, 113; Нитић, *Циклус св. Јована Претече*, 77.

[13] О многобројним примерима сцене Христовог разговора с Крститељем на Јордану у византијској уметности cf. Нитић, *Циклус св. Јована Претече*, 77, н. 17; K. Kovo, *Η ζωή του Προδρόμου στη βυζαντινή ζωγραφική*, Θεσσαλονίκη 1995 (непубликована докторска дисертација), 174–175; Α. Κατσιώτη, *Οι σκηνές της ζωής και ο εικονογραφικός κύκλος του Αγίου Ιωάννου Προδρόμου στη Βυζαντινή Τέχνη*, Αθήνα 1998, 99–102, 107–108.

[14] За иконографију Претечиних проповеди Јудејима cf. G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*, Paris 1960[2], 186–191, 194–197; Нитић, *Циклус св. Јована Претече*, 79–81, сл. 5–6; eadem, *Циклус проповеди св. Јована Претече*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана*, 161–164; Kovo, *Η ζωή του Προδρόμου*, 157–163, 167–174; Κατσιώτη, *Οι σκηνές της ζωής*, 93–97, 105–107, 108–109.

[15] *Іоакима Вуича Славено-Серпског списателя Путешествие по Сербии во кратце собственном руком неговом списано у Крагоевцу у Сербии*, Будим 1828, 147. Иако, по свему судећи, ортографију натписа Вујић не преноси баш савршено тачно, његови подаци о сцени у



Сл. 5. Остатак сцене из циклуса делатности светог Јована на Јордану, детаљ са сл. 2
Fig. 5. Remnant of the scene from the cycle illustrating the activities of St. John the Baptist on the River Jordan, detail from the fig. 2



Сл. 6. Засведени простор између параклиса Светог Стефана и јужне певнице Спасове цркве у Жичи
Fig. 6. Vaulted area between the parekklesion of St. Stephen and the southern choir

је вероватно била насликана у једној од бочних ниша трема. Стара фотографија показује остатак неке сцене, или неких сцена из циклуса посвећеног делатности светога Јована на источној страни нише у јужном зиду (сл. 5). Разазнатљиви су обриси пустињског пејзажа с брежуљцима и скромном вегетацијом. Најразложније је претпоставити да су у питању делови представе Крштења Христовог, о чему ће касније бити више речи. Епизода Христовог разговора с Јованом, међутим, чини каткад део шире представе Крштења. Можда је у Жичи била насликана у горњем делу нише на јужном зиду, непосредно изнад Крштења Господњег.

Нажалост, живопис у своду, горњим деловима зидова и на читавој северној страни трема пред параклисом био је уништен већ у време настанка старе фотографије. Не помињу га ни стари путописци. Због тога није могуће с поуздањем говорити о целовитом програму фресака у том простору. Поставља се питање да ли је ту био насликан неки развијенији циклус Претечиног житија, или су само у нижим зонама трема илустровани догађаји вазани за Крститељеву јавну делатност на Јордану, што се чини много вероватнијим. Како год било, уверени смо да представљање сцена из живота светог Јована Претече у трему пред Првомучениковим параклисом не треба непосредније повезивати с чињеницом да су у Жичи чуване важне Крститељеве реликвије.[16]

Груписање сцена које илуструју делатност светог Јована Претече на Јордану у југоисточном делу припрате и њихово спуштање у прву зону живописа може се објаснити једино потребом да се створи одговарајући програмски контекст за смештај агијазме.[17] Управо је у југо-

целини не подлежу сумњи. Слична одступања од ортографије српских натписа XIII и раног XIV века јављају се и у Вујићевом препису текста повеља са зидова жичког портика (ibid., 147–154).

[16] О тим и другим реликвијама Жиче cf. Д. Поповић, *Sacrae reliquiae Спасове цркве у Жичи*, in: *Манастир Жича. Зборник радова*, ed. Г. Суботић, Краљево 2000, 17–31.

[17] С друге стране, Гордана Бабић је, сагласно научним спознајама свога времена, претпоставила да је живопис у југоисточном углу жичке припрате обележавао простор који је служио за обављање обреда крштења, наводно у складу са старом солунском литургијском



Сл. 7. Детаљ са сл. 6
Fig. 7. Detail from the fig. 6



Сл. 8. Богородица Оранта у лунети изнад пролаза из наоса у припрату Спасове цркве у Жичи
Fig. 8. The Mother of God Orans in the lunette above the passage from the naos to the narthex of the church of Ascension in Žiča

источни део припрате најчешће постављана посуда за освећену богојављенску воду у српским средњовековним храмовима.[18] На основу одраније познатих делова и релативно скоро откривеног фрагмента камене пластике, Милка Чанак Медић је начинила идеалну реконструкцију жичке агијазме. Према предложеној реконструкцији пречник реципијента био је 43 или 44 центиметра, а плинта је била још ужа.[19] Таква агијазма, само мало шира од грачаничке,[20] могла се лако сместити пред Првомучеников параклис а да не омета приступ капели, јер између јужног довратника параклиса и јужног зида трема пред параклисом има нешто више од метра простора. Најразложније је претпоставити да је агијазма била постављена уз нишу на јужном зиду трема. У тој ниши, како је поменуто, вероватно се налазила представа Крштења Христовог, која је најчешће обележавала место за смештај посуде с освећеном водом. С обзиром на то да је доста дубока (36 cm), ниша је осетно проширивала расположив простор на јужној страни трема.[21] На тај начин могло је бити олакшано руковање каменим поклопцем агијазме приликом отварања и затварања реципијента смештеног уз јужни зид. Знатно ужи простор био је намењен агијазми у источном делу припрате Леснова. Тамо је, вероватно као и у Жичи, крај посуде за освећену воду сличне величине у најнижој зони насликано Крштење Христово, праћено сценама делатности светог Јована Претече на Јордану.[22]

И у неким другим српским црквама из средњег века агијазма је била постављена уз представу Крштења спуштеног у најнижу зону. Најстарији познати пример сачувао се у Хиландару (1321),[23] а затим следе они у Трескавцу (око 1340),[24] већ поменутом Леснову (1349) и цркви светог Николе у Палежу (око 1350).[25] Представа Крштења Христовог и пратеће сцене обезбеђивале су агијазми одговарајући богослужбени контекст.[26] Наиме, Велико освећење воде — које се врши на Богојављење — утемељено је као обред на просвећењу све твари приликом Христовог силаска у воде Јордана да би га крстио Претеча. То сасвим јасно истиче још свети Јован Зла-

традицијом (Бабић, *Иконографски програм живописа у припратама*, 112–113).

[18] О тим каманим посудама, њиховој функцији и позицији cf. O. Kandić, *Fonts for the Blessing of the Waters in Serbian Medieval Churches*, Зограф 27 (1998–1999) 61–77, са старијом литературом.

[19] М. Чанак-Медић, *Архитектура и програм егзонартекса жичке Спасове цркве*, in: *Манастир Жича. Зборник радова*, ed. Г. Суботић, Краљево 2000, 68, 74, сл. 10, где агијазми није пронађено неко одређено место у оквиру егзонартекса. Иначе, М. Чанак-Медић прихвата претпоставку Феликса Каница (*Србија. Земља и становништво од римског доба до краја XIX века*, II, Београд 1985, 15) да је уломак камене пластике с представом двоглавог орла заправо део поклопца агијазме, односно "крстионице", што одбацује Оливера Кандић (*Fonts for the Blessing of the Waters*, 66). Но, без обзира на различита мишљења о поклопцу, остатак реципијента пружа довољно одређене податке о пречнику агијазме.

[20] За грачаничку посуду за освећену воду cf. Kandić, *Fonts*, 69–70, fig. 14.

[21] Истоветна ниша постоји и на северном зиду трема. Cf. М. Чанак-Медић, О. Кандић, *Архитектура прве половине XIII века I. Цркве у Рашкој*, Београд 1995, 31, сл.36.

[22] С. Габелић, *Манастир Лесново*, Београд 1998, 181–183, сл. 84; Kandić, *Fonts*, 71–72, figs. 20–21.

[23] М. Марковић, *Првобитни живопис главне манастирске цркве*, in: *Манастир Хиландар*, ed. Г. Суботић, Београд 1998, 232, 235–236; Kandić, *Fonts*, 66.

[24] Место агијазме уз остатке представе Крштења Христовог у најнижој зони живописа у припрати Тресковца утврдила је Весна Милановић, и то је саопшила на Петој националној конференцији Византолога. За датовање најстаријег сачуваног живописа Тресковца cf. В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 56.

[25] Д. Војводић, *О времену настанка зидног сликарства у Палежу*, Зограф 27 (1998–1999) 129–130, сл. 2.

[26] Cf. Војводић, *О времену настанка зидног сликарства у Палежу*, 129–130, с примерима и старијом литературом.



Сл. 9. Свети Атанасије Александријски, северни параклис Спасове цркве у Жичи
Fig. 9. St. Athanasius of Alexandria, the northern parekklesion of the church of Ascension in Žiča



Сл. 10. Свети Атанасије Александријски, детаљ са слике 8
Fig. 10. St. Athanasius of Alexandria, detail from the fig. 8

тоусти. У беседи посвећеној Крштењу Спаситељевом он вели: "Ово је дан у који се крсти (Христос) и освети природу воде; стога у поноћ овог празника сви узимају воду освећену тада, носе је кући и чувају целе године."[27] Исто тако, у молитвама и чтењима током чина Великог освећења воде непрестано се указује на крштење Христово, као на изворну тајну. Призива се тада управо Господ који је осветио дубине Јордана да изнова преко воде искупљења, дејством Духа Светога, излије благодат на свој народ, односно да „ниспошље благослов Јорданов".[28]

Разматрана фотографија је значајна и за разматрање ликовних особености сликарства жичке припрате. Она показује да су фреске на фасади јужног параклиса биле обновљене почетком XIV века и да је сликарство припрате знатно доследније но живопис наоса и приземља куле пратио стилске обрасце зреле ренесансе Палеолога. Фигуре су витке, лишене наглашене волуминозности и тежине, лаких су покрета. Цртеж је гибак и ненаметљив, а прелази са светлих ка сеновитим деловима волумена ублажени. Епизоде приче биле су укључене у јединствену композициону целину, издељене само елементима пејзажа. Остварење живописца који је радио у југоисточном делу жичке припрате јасно се одваја како од фресака из наоса и параклиса, међусобно различитих,[29] тако и од особеног сликарства у приземљу куле. Закључак да су различити сликари осликали наос с параклисима и припрату — а да је опет нека посебна, пета група живописаца позвана да украси сасвим скроман простор приземља куле — додатно подстиче размишљање о сукцесивности сликарских радова током обнове Жиче. То размишљање има своју оправданост, чак и ако се оставе по страни разлике у стилској зрелости појединих жичких фрескоцелина.

Када се проуче програми живописа у припратама српских цркава XIII века може се доћи до закључка да живописци из доба обнове нису доследно поновили старија програмска решења у жичком нартексу. Смештање сцена делатности светог Јована Претече у ниже зоне југоисточног дела те припрате представља, свакако, њихову иновацију.[30] Она је, како се могло видети, била у

[27] PG 49, 366; П. Н. Трембелас, *Постанак и историјски развитак чина великог освећења воде*, Богословље 14 (1970) 71.

[28] Л. Мирковић, *Православна литургика или наука о богослужењу православне источне цркве. Други посебни део (свете тајне и молитвословља)*, Београд 1983³, 155–157; *Велики требник*, red. Јустин Сп. Поповић, Призрен 1993, 418–425; *Типик архиепископа Никодима*, II, red. Л. Мирковић, ed. Ђ. Трифуновић, Београд 2007, 78а–79б.

[29] Павле Мијовић је сматрао да је "један од два зографа који су декорисали јужну капелу" радио и у северном параклису (М. Кашанин, Ђ. Бошковић, П. Мијовић, *Жича. Историја, архитектура, сликарство*, Београд 1969, 173). Нисмо сагласни с тим мишљењем, о чему ће, надамо се, бити више речи на другом месту.

[30] Овакав закључак могуће је одвојити од питања о времену настанка жичке агијазме, откривене у остацима. Уз агијазму је могао



Сл. 11. Северозападни поткуполни пиластар и северни зид Спасове цркве у Жичи
Fig. 11. Northwestern sub-dome pilaster and the northern wall of the church of Ascension in Žiča



Сл. 12. Свети Гурија, Самона и Авива, северозападни поткуполни пиластар Спасове цркве у Жичи
Fig. 12. Saints Gourias, Samonas and Abibas, the northwestern sub-dome pilaster of the church of Ascension in Žiča

складу с обичајима српског сликарства зрелог доба Палеолога. Насупрот томе, лик патрона над улазом у параклис они су, по свему судећи, само поновили. У то уверава чињеница да су изнад пролаза из наоса у обе капеле још у XIII столећу стајала попрсја арханђела. Очевидно је да су и тада отвори на западној страни жичких параклиса сматрани главним улазима у та мала светилишта. Они су у доба првих ктитора били још истакнутији и доступнији погледима но почетком XIII века, јер су пред њима постојали само плитки тремови.[31] Кроз те улазе споља се непосредно ступало у капеле, па их је било сасвим природно обележити ликовима патрона.

Остављајући овога пута по страни сведочанства о неким другим уништеним остацима фресака у нартексу, пажњу ваља скренути на трагове сликарства фасада Жиче. Успомену на њих чува стара фотографија из збирке Народног музеја у Београду (сл. 6, 7).[32] На њој су видљиви доста скромни и тешко сагледљиви фрагменти фресака, који уверавају да је живопис с иконографским садржајем некада покривао и зидове засведених простора између параклиса и певница. На јужној страни могла се изгледа разазнати само бордура која је одвајала зоне зидног сликарства. Нажалост, то није довољно да би потакло иоле засновано размишљање о тематском садржају тих, касније потпуно уништених фресака. Није

првобитно стајати живопис другачијег садржаја, као што је и сама посуда за освећену воду раније могла бити смештена у неком другом делу припрате. Милка Чанак-Медић сматра — на основу украса базе коју је забележио Каниц, а коју она препознаје као део агијазме — да познати остаци жичке посуде за освећену воду потичу из времена настанка егзонартекса (Чанак-Медић, *Архитектура и програм егзонартекса*, 68). Не упуштајући се овде у питање реконструкције и датовања жичке агијазме, приметићемо само то да су познате агијазме рашких цркава XIII века знатно већих димензија. Cf. Kandić, *Fonts*, Tab. II.

31 Чанак-Медић, Кандић, *Архитектура прве половине XIII века*, 16, 31 (М. Чанак-Медић); М. Чанак-Медић, *Полихромија и апотропејске представе на прочељу Спасовог дома у Жичи*, ЗРВИ 43 (2006) 563.

32 Она сада има инвентарски број В 3694.



Сл. 13. Свети Авива, северозападни потkуполни пиластар Спасове цркве у Жичи, цртеж Драгутина Милутиновића
Fig. 13. St. Abibas, the northwestern sub-dome pilaster of the church of Ascension in Žiča, drawing by Dragutin Milutinović

могуће с поуздањем одредити ни време њиховог настанка. Чини се, ипак, да их ваља узети у обзир при разматрању сликаног украса спољних зидова Жиче.[33]

Током времена ишчезао је и живопис у лунети улаза на западном зиду наоса Спасове цркве. На основу акварела и цртежа Михаила Валтровића,[34] као и Петковићевих описа,[35] знамо да се ту некада налазио лик Богородице Оранте. Владимир Петковић, међутим, није био сасвим сигуран при покушају хронолошког опредељења представе. Он је најпре фреске „из линета свих трију врата“ повезао са сликарством у певницама и, надаље, живописом у параклису куле датујући их у XIII век. Међутим, нешто касније допушта мугућност да све



Сл. 14. Свети Гурија, детаљ са слике 11
Fig. 14. St. Gourias, detail from the fig. 11

те фреске потичу из времена обнове архиепископа Саве III, док настанак осталог жичког сликарства сасвим неоправдано опредељује у XVI столеће.[36] Пошто је попрсје Богородице Оранте у међувремену потпуно пропало, истраживачи нису били у прилици да провере Петковићево мишљење. Због тога су поменути Богородичин лик изоставили из каснијих разматрања жичког сликарства, како оног из XIII тако и оног из XIV века.[37] Хронолошку недоумицу ипак може да разреши један стари снимак из фототеке Народног музеја у Београду (сл. 8).[38] Он дозвољава да се с пуним поуздањем закључи како је Богородичин лик у лунети над западним улазом у наос Жиче настао у првим деценијама XIII столећа. На такво датовање наводе начин исликавања набора на мафориону, цртеж и начин моделовања, пропорцијски односи — рецимо величина и облик шаке — као и сасвим уска зелена трака у доњем делу позадине.[39] Подобна, уска трака поза-

---

[33] Највише података о изгледу сликаног украса жичких фасада из различитих периода изнела је Чанак-Медић, *Полихромија и апотропејске представе*, 561–566.

[34] *Валтровић и Милутиновић. Документи I — теренска грађа 1871–1884*, ed. Т. Дамљановић, Београд 2006, 74 (Инв. бр. 3625), 77 (Инв. бр. 3629).

[35] Петковић, *Жича*, IV, 40–43; idem, *Спасова црква у Жичи*, 36–38.

[36] В. Р. Петковић, *Жича*, III, Старинар 2/II (1907) 125–127, 134–136; idem, *Жича*, IV, 92–100; idem, *Манастир Жича. Хисторија*, Београд 1911, 14–26; idem, *Спасова црква у Жичи*, 88–91, 101–102.

[37] Кашанин, Бошковић, Мијовић, *Жича*, 105–181 (П. Мијовић); Б. Тодић, *Иконографска истраживања жичких фресака XIII века*, Саопштења 22–23 (1990–1991) 25–34, нарочито 26; idem, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, 306–310.

[38] Плоча под сигнатуром А 1727.

[39] Да је позадина била зелена показује Валтровићев акварел. Cf. *Валтровић и Милутиновић. Документи I*, 77 (Инв. бр. 3629).



Сл. 15. Свети Ананија Азарија и Мисаил, северозападни поткуполни пиластар Спасове цркве у Жичи
Fig 15. Saints Ananias, Azarias and Misael, the northwestern sub-dome pilaster of the church of Ascension in Žiča



Сл. 16. Двојица јеврејских младића, северозападни поткуполни пиластар Спасове цркве у Жичи
Fig. 16. Two of the three holy Jewish young men, the northwestern sub-dome pilaster of the church of Ascension in Žiča

ђа јавља се само још на представама арханђела у лунетама изнад улаза у параклисе из наоса, датованим у XIII век. Зелени појас доњег дела позадине свих других светачких попрсја у лунетама у унутрашњости параклиса, осликаним почетком XIV века, знатно је виши и другачији. Закључак да је Богородичин лик у лунети припадао првобитном жичком сликарству има одређен значај за даља програмска тумачења. Он омогућује да се прихвати Петковићево објашњење прилично необичне појаве попрсја арханђела у лунетама изнад улаза у параклисе. Та попрсја чинила су истовремену и заокружену програмску целину управо с представом Богородице Оранте — целину уобличену у лунетама некадашње припрате.[40]

Немачка авионска бомба која је 1941. године разорила источни део параклиса Светог Саве Освећеног узроковала је пропаст многих фресака на северној страни цркве.[41] Ипак, за науку ни оне нису потпуно изгубљене. Њиховом даљем проучавању могуће је приступити захваљујући документацији коју су у последњој четвртини XIX и у првим деценијама XX века израдили заслужни истраживачи Жиче. Пар старих фотографија пружа додатан увид у тематику, иконографију и ликовне особености фресака северног параклиса. Осврнућемо се овога пута на документарну вредност само једне од њих. Крај најисточније фигуре на јужном зиду параклиса, данас уништеног лика, Владимир Петковић је прочитао натпис с именом Атанасије (сл. 9). Претпоставио је да је реч о светом Атанасију Атонском,[42] што су прихватили поједини аутори.[43] Но, такво препознавање иконографски није одрживо. Свети је одевен у архијерејско рухо — полиставрион с омофором — и држи јеванђеље у левој руци док десном благосиља. Чувени светогорски испосник и установитељ киновијског монаштва свети Атанасије Атонски није био рукоположен за епископа, па у ликовној уметности није представљан као архијереј. У складу са својим статусом, сликан је у монашкој ризи, као сед, проћелав старац дубоких зализака на глави, с доста дугом у два прамена раздељеном, али при крају обично суженом брадом.[44] Науци је познат само један изразит изузетак. У олтару цркве Светог Николе у Рамаћи, с краја XIV столећа, свети Атанасије Атонски представљен је, грешком, као архијереј у фелону и омофору. Поред уобичајених дубоких зализака, он тамо има и широку метласту браду. Та представа не би могла бити везана за оснивача општежића на Атону да у натпису,

[40] Петковић, *Жича*, IV, 40–43; idem, *Спасова црква у Жичи*, 36–38.

[41] Ђ. Бошковић, *Стање средњовековних споменика у југозападној Србији, Космету и североисточном делу Црне Горе*, Музеји 1 (1948) 103; М. Николић, *Ратна штета Православне епархије жичке и Митрополије београдске од априла 1941. до августа 1942. године*, Гласник Српске православне цркве 12 (1985) 305–310; Ј. Радосављевић, *Живот и страдања Жиче и Студенице под окупатором (1938–1945)*, Манастир Хиландар 1993, 144–146; Чанак-Медић, Кандић, *Архитектура прве половине XIII века*, 24.

[42] Петковић, *Жича*, IV, 75; idem, *Спасова црква у Жичи*, 68.

[43] G. Babić, *Les chapelles annexes des églises byzantines. Fonction liturgique et programmes iconographiques*, Paris 1969, 145; Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, 308.

[44] G. Galavaris, *The Portraits of St. Athanasius of Athos*, Byzantine Studies. Études Byzantines 5 (1978) 96–124.



Сл. 17. Један из груӣе ӣерсијских мученика коју чине свеӣи Мануил, Саваил и Исмаил, југозаӣадни ӣоӣкуӣолни ӣиласӣар Сӣасове цркве у Жичи
Fig. 17. A saint from the group of the three Persian martyrs, the brothers Manuel, Sabel and Ishmael, the southwestern sub-dome pilaster of the church of Ascension church in Žiča



Сл. 18. Свеӣи Сергије или свеӣи Вакх, северозаӣадни ӣоӣкуӣолни ӣиласӣар Сӣасове цркве у Жичи
Fig. 18. St. Sergios or St. Bakchos, the northwestern sub-dome pilaster of the church of Ascension in Žiča

осим имена Атанасије, не стоји и атрибут **лаврьскы**.[45] Сличан атрибут није утврђен крај светог на разматраној жичкој представи. Пошто се она ниједном иконографском цртом не приближава лику светог Атанасија Атонског, нема ваљаног основа да се у њој препозна најчувенији светогорски монах.

Међу истраживачима је било и оних који су разматрану архијерејску представу из северног параклиса наводили као лик светог Василија.[46] У питању је очевидна, лако објашњива забуна, настала делимично услед непажљивог читања описа Владимира Петковића. Наиме, Петковић је фигуру светог Евтимија, суседну Атанасијевој, погрешно идентификовао као светог Василија. Он је то учинио уз извесну резерву.[47] Потоњи истраживачи су направили додатну збрку заменивши места „Василију" и Атанасију. Ипак, на основу горе поменуте старе фотографије (сл. 10),[48] доста је лако разрешити проблем идентификације светог јерарха на источном

[45] Б. Кнежевић, *Црква у селу Рамаћи*, ЗЛУМС 4 (1968) 133.

[46] Кашанин, Бошковић, Мијовић, *Жича*, 169 (П. Мијовић); Б. Живковић, *Жича. Црӣежи фресака*, Београд 1985, 32.

[47] Петковић, *Жича*, IV, 75; idem, *Сӣасова црква у Жичи*, 68. Светог Јефтимија тачно је препознао Бранислав Тодић. Cf. Тодић, *Срӣско сликарсӣво у доба краља Милуӣина*, 308.

[48] Реч је о фотографској плочи која се чува у Народном музеју у Београду под сигнатуром А 515.



Сл. 19. Свети Вакх или свети Сергије, југозападни поткуполни пиластар Спасове цркве у Жичи
Fig. 19. St. Bakchos or St. Sergios, the southwestern sub-dome pilaster of the church of Ascension in Žiča



Сл. 20. Свети Климент Охридски, јужни зид олтарског травеја Спасове цркве у Жичи
Fig. 20. St. Kliment of Ohrid, southern wall in the altar area of the church of Ascension in Žiča

крају јужног зида северног жичког параклиса. Она показује особену физономију светог, коју је обележавала сасвим широка, таласаста, равно подсечена брада. Таква физономија и архијерејско одејаније потпуно одговарају знатно старијем и славнијем имењаку Атанасија Атонског — светом Атанасију Великом, то јест Александријском.[49] Стога нема места ни најмањој сумњи да је овде управо о њему реч. Поред описане физономије и архијерејских одежди, оправданост препознавања чувеног александријског патријарха у разматраној представи потврђује и део пратећег натписа, видљив још увек крај ње (**а...|сик**). И остала слова Атанасијевог имена, сада знатно слабије разазнатљива, Петковић је некада сигурно могао да прочита.

Осим фресака у параклису Светог Саве, уништен је 1941. године и читав низ светачких ликова на странама северозападног поткуполног пиластра.[50] Ту су у најнижој зони, осим светог Јована Крститеља на западном лицу пиластра,[51] била насликана још тројица мученика (сл. 11, 12). На јужној страни основне масе пиластра налазио се лик једног ђакона,[52] чији изглед бележи цртеж Драгутина Милутиновића[53] и фотографије Петковића (сл. 12, 13).[54] Уз њега су стајале фигуре двојице светих у племићким хаљинама. Лик средовечног мученика краће тамне браде и дуже таласасте косе красио је источну страну испуста на пиластру. На њему су били дуга хаљина широког украсног оковратника и плашт пребачен преко левог рамена, а у десници је држао крст.[55] Прилично избледела представа мученика седих власи покривала је суседну, јужну страну истог испуста.[56] Тај старији мученик такође је држао крст у десници, а био је одевен у светлу тунику и плашт везан под грлом у чвор. Појава ђакона у програму наоса и иконографија потоња два лика указују на то да је

---

[49] Може се приметити да свети Атанасије Александријски на представи у северном жичком параклису нема изражење знаке ћелавости како је то често случај. Поменутог светитеља, међутим, карактерише бујна седа коса и на представама у многим другим споменицима, попут Кучевишта, Малих светих врача у Охриду, Дечана или Матеича (Е. Димитрова, *Манастир Матејче*, Скопје 2002, 89, са упућивањем на старију литературу). Нарочито је важно уочити да свети Атанасије нема залиске ни на представи у јужном параклису Жиче. Cf. Кашанин, Бошковић, Мијовић, *Жича*, сл. на стр. 181.

[50] Тај пиластар и зид западно од њега морали су бити изнова зидани. Cf. Бошковић, *Стање средњовековних споменика*, 103; Чанак-Медић, Кандић, *Архитектура прве половине XIII века*, 24, сл. 33.

[51] Петковић, *Жича*, IV, 46, сл. 12; idem, *Спасова црква у Жичи*, 43–44.

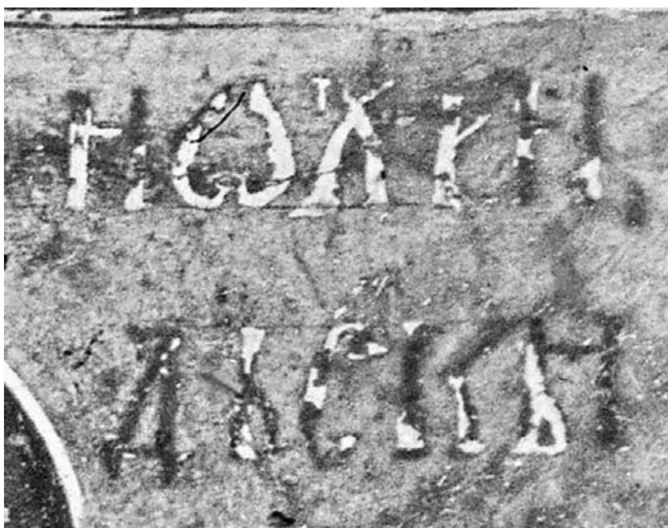
[52] Петковић, *Жича*, IV, 64–65; idem, *Спасова црква у Жичи*, 61.

[53] *Валтровић и Милутиновић. Документи I*, 70 (Инв. бр. 3587).

[54] Фотографске плоче које се у Народном музеју у Београду чувају под сигнатурама А 488 и А 490.

[55] G. Millet, *La peinture du moyen âge en Yougoslavie*, I, Album présenté par A. Frolow, Paris 1954, pl. 55/3 (уз леву ивицу снимка); Петковић, *Жича,* IV, 65; idem, *Спасова црква у Жичи*, 61.

[56] Петковић, *Жича*, IV, 64; idem, *Спасова црква у Жичи*, 61.



Сл. 21. Натпис крај светог Климента Охридског, детаљ са сл. 20
Fig. 21. Inscription beside St. Kliment of Ohrid, detail from the fig. 20

овде реч о представи светачке групе коју су чинили свети ђакон Авив, Самона и Гурија. Њихови ликови били су често обједињавани у програмима византијских и српских средњовековних храмова.[57] О томе да овде није реч о представама светог Мине Египатског, Виктора и ђакона Викентија, а они су такође понекад сликани један крај другог у српским храмовима, недвосмислено говори изглед косе и браде најстаријег мученика (сл. 14).[58] Његова коса није коврџава и обликована у фризуру налик лопти, а брада, што је још важније, није кратка и заобљена као код светог Мине.[59] Благо таласаста коса нешто је дужа и спушта се до иза врата, док је брада при врху зашиљена, па све то потпуно одговара иконографији светог Гурије. Ликови светог Авиве, Самоне и Гурије нису сликани у најнижој зони српских цркава током XIII века. С друге стране, у Грачаници и Старом Нагоричину они су добили место управо у најнижем појасу сликарства с представама стојећих фигура.[60] Рекло би се стога да су и у Жичи на избор њиховог програмског места пресудну улогу одиграли обичаји из почетка XIV столећа.

Изнад ових светих била су насликана попрсја тројице младоликих мученика (сл. 15, 16).[61] На основу карактеристичних источњачких оглавља с филактерионима, може се сасвим поуздано закључити да је реч о тројици јеврејских младића: светом Ананију, Азарију и Мисаилу.[62] Зачудо, они досада нису били препознати, иако је још Владимир Петковић помишљао да средишњи лик представља светог Мисаила. Могао је уз њега чак да прочита неколико преосталих слова имена (… **исль**), али се није упуштао у одгонетање идентитета друге двојице.[63] И поред тога, неки каснији истраживачи потпуно су погрешно препознали јеврејске младиће у попрсјима тројице јуноша на наспрамном, југозападном пиластру.[64] Пошто ова потоње поменута попрсја и сада постоје, лако су доступна иконографској анализи. На једном од њих јасно се уочава необична капа постављена крзном (сл. 17),[65] особена за представе неких светих пореклом из Персије. Нема сумње да је управо због тога Анатолиј Фролов поменуто попрсје приписао светом Јакову Персијанцу.[66] Међутим, пошто је представљени мученик голобрад, а двојица суседних, такође младоликих светих имају капе сасвим сличне његовој, јасно је да је овде ипак реч о тројици персијских мученика — браћи Мануилу, Саваилу и Исмаилу.[67] Ти Персијанци, за Христа пострадали, имали су у Византији и другим православним земљама слабији култ од тројице јеврејских младића. Због тога су сликани нешто ређе од њих. Услед неразумевања, сликари су тројицу Персијанаца каткад представљали саобразно иконографији јеврејских младића, као знатно познатијих.[68] Но, током средњег века није се дешавало обрнуто: да свете Ананију, Азарију и Мисаила прикажу с великим шеширима или капама постављеним крзном, које су одговарале Персијанцима.[69] У црквама попут Жиче, у којима су биле представљене обе светачке групе, иконографска разлика међу тим мученицима најдоследније је истицана. Додатну потпору за њихово разликовање у Жичи пружа поменути остатак натписа крај светог Мисаила.

Жички сликари су, дакле, попрсја младоликих представника двеју трочланих светачких група распоредили у другој зони западног пара поткуполних пиластара, у виду пандана. Представе светих Мануила, Саваила и Исмаила у програмима српских храмова XIII века нису посведочене. Њихово приказивање, нарочито као пандана тројици јеврејских младића, карактеристично је

57 О њиховим представама у византијској и српској средњовековној уметности cf. Војводић, *Зидно сликарство цркве Светог Ахилија*, 90–91 (са старијом литературом).

58 Приметимо, ипак, да свети Викентије најчешће није био приказиван као ђакон у средњовековној уметности православних. За представе светог Мине, Виктора и Викентија cf. Ch. Walter, *The warrior saints in Byzantine art and tradition*, Aldershot 2003, 185–190, 258; Војводић, *Зидно сликарство цркве Светог Ахилија*, 90–91.

59 Cf. Walter, *The warrior saints*, 187. У старим сликарским приручницима свети Мина Египатски редовно је описиван као „старац" заобљене, односно „округле браде", док се за браду светог Гурије вели само то да је кратка. Cf. М. Медић, *Стари сликарски приручници*, II, Београд 2002, 199, 201, 373, 543; idem, *Стари сликарски приручници*, III, Београд 2005, 403, 487.

60 Насликани су на северном зиду, одмах уз ктиторску композицију. Препознатљиви су захваљујући својој особеној иконографији и остатку два слова сигнатуре крај светог Гурије: ⟨Ὁ ἅγιος Γ⟩ȣρ⟨ίας⟩. Cf. Војводић, *Зидно сликарство цркве Светог Ахилија*, 91, н. 593.

61 Петковић, *Жича*, IV, 64–65; idem, *Спасова црква у Жичи*, 61. Лик последњег у низу, оног најисточнијег забележио је и акварел Драгутина Милутиновића. Cf. *Валтровић и Милутиновић. Документи I*, 80 (Инв. бр. 3436).

62 О ликовима ових светих у византијској и старој српској уметности cf. J. Проловић, *Представе мученика у Ресави. Прилог идентификацији*, Саопштења 40 (2008) 200–201.

63 Петковић, *Жича*, IV, 65; idem, *Спасова црква у Жичи*, 61.

64 Кашанин, Бошковић, Мијовић, *Жича*, 152, 155, и сл. на стр. 154 (П. Мијовић чак извлачи извесне програмске консеквенце на основу те погрешне идентификације); Живковић, *Жича*, 22, 28. С друге стране, представа светог Мисаила објевљивана је уз напомену да је реч о пророку Данилу. Cf. Millet, *La peinture*, XII, pl. 57/2; Кашанин, Бошковић, Мијовић, *Жича*, сл. на стр. 166.

65 Cf. *Валтровић и Милутиновић. Документи I*, 80 (Инв. бр. 3576); Кашанин, Бошковић, Мијовић, *Жича*, сл. на стр. 154.

66 Фролов је то учинио као приређивач албума Millet, *La peinture*, XII, pl. 57/1. Остаци представе светог Јакова Перијског могу се препознати у најнижој зони жичког наоса, о чему ће, надамо се, бити речи другом приликом.

67 О њиховим представама у византијској уметности cf. Проловић, *Представе мученика у Ресави*, 199–200.

68 За пар таквих примера cf. Габелић, *Манастир Лесново*, 201, таб. LX; *Црквата Воведение на Богородица, Кучевиште. Цртежи на фрески*, Скопје 2008, 9.

69 Тек у познијој уметности, нарочито од друге половине XV столећа свети Ананија, Азарија и Мисаил добијају нешто веће, маштовито обликоване капе, али и тада без крзна. Cf. Г. Суботић, *Охридска сликарска школа XV века*, Београд 1980, 55, 73, 91, 97, 145, црт. 34, 50, 70, 79, 114, сл. 45; Б. Живковић, *Поганово. Цртежи фресака*, Београд 1986, 23.

за каснији српски живопис, онај из XIV и XV века. Рекло би се, стога, да су и ликови тројице Персијанаца уведени у тематски програм Жиче тек у време велике обнове из доба краља Милутина. Иначе тежњу жичких сликара да поставе представе сродних светих као пандане на бочним странама цркве показује и следећи пример. На јужној страни северозападног поткуполног пиластра, у трећој зони, некада се налазио лик младоликог мученика с бисерном огрлицом и скиптром у рукама (сл. 11, 18). Био је одевен у одећу патриција — тунику са златовезним нашивцима и плашт опточен бисерним тракама.[70] Управо на основу те бисером искићене одеће Петковић је погрешно сматрао да је у питању представа неког старозаветног светог.[71] Но, појава скиптра у рукама тог мученика и округле огрлице око његовог врата, толико особених иконографски детаља, недвосмислено уверавају да је овде реч о лику светог Сергија или светог Вакха.[72] Штавише, наспрам њега, на северној страни југоисточног пиластра очувана је фигура његовог парњака (сл. 19). У складу с веома устаљеном иконографијом двојице росафатских мученика и он има скиптар и огрлицу, што до сада није запажено. Белом бојом изведене тачке — које су означавале бисерне украсе на огрлици, скиптру и одећи — потпуно су отпале с веома оштећене површине фреске.

Научна и стручна документација коју су пажљиво и стрпљиво стварали стари истраживачи Жиче може бити од пресудне користи и за проучавање постојећих, само делом оштећених представа. То важи нарочито за ликове светих чији су натписи у међувремену изгубљени или знатније страдали. На источном делу јужног зида олтарског простора Жиче, у другој зони насликан је архијереј којег је Петковић препознао као неког светог Јована.[73] То су прихватили каснији истраживачи.[74] Поједини од њих су чак, пратећи остатке натписа, покушали да још одређеније проникну у његов идентитет. Препознали су га као светог Јована Дамаскина,[75] иако овај никада није био рукоположен за епископа. Међутим, три старе фотографије, настале бригом Владимира Петковића, показују разматрану архијерејску представу у Жичи из времена када је крај ње био знатно боље очуван натпис (сл. 20).[76] Додуше, исписан десно од нимба он не доноси име већ само атрибут светога — **и ѡхридьскы** (сл. 21).[77] На основу њега могуће је, ипак, поуздано одредити идентитет архијереја. У питању је свети Климент Охридски.[78] Његов лик показује мала одступања од изворне иконографије заштитника Охрида. Но, та одступања су слабије изражена него на појединим другим приказима охридског светитеља у црквама средњовековне Србије.[79] Идентификација Климентове представе у Жичи, уз релативно скоро откривање стојеће фигуре истог светог у Белој цркви каранској,[80] може помоћи ће да се боље разуме појава ликова охридског патрона у српским храмовима XIV столећа. Врло је вероватно да је у Жичи сачувана најстарија од тих представа у сликарству Србије. Нарочит значај има и чињеница да она краси олтарски простор старог духовног и административног средишта српске аутокефалне цркве, у срцу Рашке, на чији програм су морали утицати сами црквени поглавари. Ваља подсетити на то да је лик најзначајнијег охридског светог насликан и у пећкој Богородици Одигитрији, ктиторији архиепископа Данила II.[81] Чини се, стога, да су веома важну улогу у ширењу култа и представа светог Климента у Србији имали управо српски црквени поглавари и храмови о којима су они бринули и при којима су столовали.

---

70 Петковић, *Жича*, IV, 64; idem, *Спасова црква у Жичи*, 61.

71 Петковић, *Жича*, IV, 64;

72 О иконографији и представама светог Сергија и Вакха у византијској и српској средњовековној уметности cf. М. Марковић, *Појединачне фигуре светитеља у наосу и параклисима*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана*, 255, н. 139, са старијом литературом; Војводић, *Зидно сликарство цркве Светог Ахилија*, 89–90, 164.

73 Петковић, *Жича*, IV, 71, сл. 24; idem, *Спасова црква у Жичи*, 65.

74 Кашанин, Бошковић, Мијовић, *Жича*, 127, 130 (П. Мијовић); Живковић, *Жича*, 14–15; Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, 307.

75 Кашанин, Бошковић, Мијовић, *Жича*, 127, 130 (П. Мијовић); Живковић, *Жича*, 14–15.

76 Реч је о фотографским плочама које се у Народном музеју чувају под сигнатурама А 481, А 493 и А 517.

77 С леве стране представе извучене су линије за исписивање натписа у два реда. Нема сумње да је у горњем реду била исписана ознака светости, а у доњем светитељево име. На месту на којем је почињало име назире се отисак отпалог слова К.

78 За иконографију и култ светог Климента Охридског cf. Ц. Грозданов, *Портрети на Климент Охридски од XIV век надвор од Охрид*, Годишен зборник на Филозофски факултет на Универзитет во Скопје 7 (1981) 79–96 са старијом литературом.

79 О мешању и преплитању иконографије ликова светог Климента Римског и светог Климента Охридског у српској средини cf. Ц. Грозданов, *Односот меѓу портретите на Климент Охридски и Климент Римски во живопис од првата половина на XIV век*, in: idem, *Живописот на Охридската архиепископија. Студии*, Скопје 2007, 179–192.

80 И. М. Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле у доба Немањића*, Београд 1995, 142; Д. Војводић, *О живопису Беле цркве каранске и савременом сликарству Рашке*, Зограф 31 (2006–2007) 140–141, сл. 4.

81 Грозданов, *Портрети на Климент Охридски*, 84.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ — REFERENCE LIST

Бабић Г., *Иконографски програм живописа у припратама цркава краља Милутина*, in: *Византијска уметност почетком XIV века. Нучни скуп у Грачаници 1973*, Београд 1978, 112–113 (Babić G., *Ikonografski program živopisa u pripratama crkava kralja Milutina*, in: *Vizantijska umetnost početkom XIV veka. Naučni skup u Gračanici 1973*, Beograd 1978, 112–113).

Babić G., *Les chapelles annexes des églises Byzantines. Fonction liturgique et programmes iconographiques*, Paris 1969.

Бошковић Ђ., *Стање средњовековних споменика у југозападној Србији, Космету и североисточном делу Црне Горе*, Музеји 1 (1948) 103 [Bošković Đ., *Stanje srednjovekovnih spomenika u jugozapadnoj Srbiji, Kosmetu i severoistočnom delu Crne Gore*, Muzeji 1 (1948) 103].

Црквата Воведение на Богородица, Кучевиште. Цртежи на фрески, Скопје 2008 (*Crkvata Vovedenie na Bogorodica, Kučevište. Crteži na freski*, Skopje 2008).

Чанак-Медић, М. *Архитектура и програм ексонартекса жичке Спасове цркве*, in: *Манастир Жича. Зборник радова*, ed. Г. Суботић, Краљево 2000, 68, 74 (Čanak-Medić M., *Arhitektura i program eksonarteksa žičke Spasove crkve*, in: *Manastir Žiča. Zbornik radova*, ed. G. Subotić, Kraljevo 2000, 68, 74).

Чанак-Медић М., *Полихромија и апотропејске представе на прочељу Спасовог дома у Жичи*, ЗРВИ 43 (2006) 563 [Čanak-Medić M., *Polihromija i apotropejske predstave na pročelju Spasovog doma u Žiči*, ZRVI 43 (2006) 563].

Чанак-Медић М., Кандић О., *Архитектура прве половине XIII века I. Цркве у Рашкој*, Београд 1995 (Čanak-Medić M., Kandić O., *Arhitektura prve polovine XIII veka I. Crkve u Raškoj*, Beograd 1995).

Димитрова Е., *Манастир Матејче*, Скопје 2002 (Dimitrova E., *Manastir Matejče*, Skopje 2002).

Ђорђевић И. М., *Зидно сликарство српске властеле у доба Немањића*, Београд 1995 (Đorđević I. M., *Zidno slikarstvo srpske vlastele u doba Nemanjića*, Beograd 1995).

Ђурић В. Ј., *Сопоћани,* Београд 1963 (Đurić V. J., *Sopoćani*, Beograd 1963).

Ђурић В. Ј., *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974 (Đurić V. J., *Vizantijske freske u Jugoslaviji*, Beograd 1974).

Габелић С., *Манастир Лесново*, Београд 1998 (Gabelić S., *Manastir Lesnovo*, Beograd 1998).

Galavaris G., *The Portraits of St. Athanasius of Athos*, Byzantine Studies. Études Byzantines 5 (1978) 96–124.

Грозданов Ц., *Односот меѓу портретите на Климент Охридски и Климент Римски во живопис од првата половина на XIV век*, in: idem, *Живописот на Охридската архиепископија. Студии*, Скопје 2007, 179–192 (Grozdanov C., *Odnosot megu portretite na Kliment Ohridski i Kliment Rimski vo živopisot od prvata polovina na XIV vek*, in: idem, *Živopisot na Ohridskata arhiepiskopija. Studii*, Skopje 2007, 179–192).

Грозданов Ц., *Портрети на Климент Охридски од XIV век надвор од Охрид*, Годишен зборник на Филозофски факултет на Универзитет во Скопје 7 (33), Скопје 1981, 79–96 [Grozdanov C., *Portreti na Kliment Ohridski od XIV vek nadvor od Ohrid*, Godišen zbornik na Filozofski fakultet na Univerzitet vo Skopje 7 (33), Skopje 1981, 79–96].

Јуришић А., *Обичај сахрањивања фрагмената живописа и делова архитектонске пластике*, Саопштења 13 (1981) 169–170 [Jurišić A., *Običaj sahranjivanja fragmenata živopisa i delova arhitektonake plastike*, Saopštenja 13 (1981) 169–170].

Kandić O., *Fonts for the Blessing of the Waters in Serbian Medieval Churches*, Zograf 27 (1998–1999) 61–77.

Каниц Ф., *Србија. Земља и становништво од римског доба до краја XIX века*, II, Београд 1985 (Kanic F., *Srbija. Zemlja i stanovništvo od rimskog doba do kraja XIX veka*, II, Beograd 1985).

Кашанин М., Бошковић Ђ., Мијовић П., *Жича. Историја, архитектура, сликарство*, Београд 1969 (Kašanin M., Bošković Đ., Mijović P., *Žiča. Istorija, arhitektura, slikarstvo*, Beograd 1969).

Κατσιώτη Α., *Οι σκηνές της ζωής και ο εικονογραφικός κύκλος του Αγίου Ιωάννου Προδρόμου στη Βυζαντινή τέχνη*, Αθήνα 1998 (Katsiōtē A., *Hoi skēnes tēs zōēs kai ho eikonographikos kyklos tou hagiou Iōannou Prodromou stē Vyzantinē technē*, Athēna 1998).

Кнежевић Б., *Црква у селу Рамаћи*, ЗЛУМС 4 (1968) 133 [B. Knežević, *Crkva u selu Ramaći*, ZLUMS 4 (1968) 133].

Κονο Κ., *Η ζωή του Προδρόμου στη βυζαντινή ζωγραφική*, Θεσσαλονίκη 1995 (непубликована докторска дисертација) [Kono K., *Hē zoē tou Prodromou stē vyzantinē zographikē, A — V, Didaktorikē diatrivē*, Thessalonikē 1995 (unpublished doctoral dissertation)].

Марковић М., *Појединачне фигуре светитеља у наосу и параклисима*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1995, 255, н. 139 (Marković M., *Pojedinačne figure svetitelja u naosu i paraklisima*, in: *Zidno slikarstvo manastira Dečana. Građa i studije*, ed. V. J. Djurić, Beograd 1995, 255, n. 139).

Марковић М., *Првобитни живопис главне манастирске цркве*, in: *Манастир Хиландар*, ed. Г. Суботић, Београд 1998, 232, 235–236 (Marković M., *Prvobitni živopis glavne manastirske crkve*, in: *Manastir Hilandar*, ed. G. Subotić, Beograd 1998, 232, 235–236).

Медић М., *Стари сликарски приручници*, II, Београд 2002 (Medić M., *Stari slikarski priručnici*, II, Beograd 2002).

Медић М., *Стари сликарски приручници*, III, Београд 2005 (Medić M., *Stari slikarski priručnici*, III, Beograd 2005).

PG 49, col. 366.

Millet G., *La peinture du moyen âge en Yougoslavie*, I, Album présenté par A. Frolow, Paris 1954.

Millet G., *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*, Paris 1960[2].

Мирковић Л., *Православна литургика или наука о богослужењу православне источне цркве. Други посебни део (свете тајне и молитвословља)*, Београд 1983[3] [Mirković L., *Pravoslavna liturgika ili nauka o bogosluženju pravoslavne istočne crkve. Drugi posebni deo (svete tajne i molitvoslovlja)*, Beograd 1983[3]].

Николић М., *Ратна штета Православне епархије жичке и Митрополије београдске од априла 1941. до августа 1942. године*, Гласник Српске православне цркве 12 (1985) 305–310 [Nikolić M., *Ratna šteta Pravoslavne eparhije žičke i Mitropolije beogradske od aprila 1941. do avgusta 1942. godine*, Glasnik Srpske pravoslavne crkve 12 (1985) 305–310].

Нитић А., *Циклус проповеди св. Јована Претече*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1995, 161–164 (Nitić A., *Ciklus propovedi sv. Jovana Preteče*, in: *Zidno slikarstvo manastira Dečana. Građa i studije*, ed. V. J. Djurić, Beograd 1995, 161–164).

Нитић А., *Циклус св. Јована Претече у Матеичу и византијска традиција*, Зограф 23 (1993–1994) 76–77, 79–81 [Nitić A., *Ciklus sv. Jovana Preteče u Mateiču i vizantijska tradicija*, Zograf 23 (1993–1994) 76–77, 79–81].

Петковић В. Р., *Манастир Жича. Историја*, Београд 1911 (Petković V. R., *Manastir Žiča. Historija*, Beograd 1911).

Петковић В. Р., *Спасова црква у Жичи. Архитектура и живопис*, Београд 1911 (Petković V. R., *Spasova crkva u Žiči. Arhitektura i živopis*, Beograd 1911).

Петковић В. Р., *Жича*, III, Старинар 2/II (1907) 125–127, 134–136 [Petković V. R., *Žiča*, III, Starinar 2/II (1907) 125–127, 134–136].

Петковић В. Р., *Жича*, IV, Старинар 4 (1909) 1–37 [Petković V. R., *Žiča IV*, Starinar 4 (1909) 1–86].

Поповић Д., *Sacrae reliquiae Спасове цркве у Жичи*, in: *Манастир Жича. Зборник радова*, ed. Г. Суботић, Краљево 2000, 17–31 (Popović D., *Sacrae reliquiae Spasove crkve u Žiči*, in: *Manastir Žiča. Zbornik radova*, ed. G. Subotić, Kraljevo 2000, 17–30).

Прерадовић Д., *Фотодокументација о средњовековним споменицима Народног музеја у* Београду, Наша прошлост 7 (2006) 29–32 [Preradović D., *Fotodokumentacija o srednjovekovnim spomenicima Narodnog muzeja u Beogradu*, Naša prošlost 7 (2006) 29–32].

Проловић Ј., *Представе мученика у Ресави. Прилог идентификацији*, Саопштења 40 (2008) 199–201 [Prolović J., *Predstave mučenika u Resavi. Prilog identifikaciji*, Saopštenja 40 (2008) 199–201].

Радосављевић Ј., *Живот и страдања Жиче и Студенице под окупатором (1938–1945)*, Манастир Хиландар 1993, 144–146 [Radosavljević J., *Život i stradanje Žiče i Studenice pod okupatorom (1938–1945)*, Manastir Hilandar 1993, 144–146].

Суботић Г., *Охридска сликарска школа XV века*, Београд 1980 (Subotić G., *Ohridska slikarska škola XV veka*, Beograd 1980).

Типик архиепископа Никодима, II, ed. Ђ. Трифуновић, Београд 2007 (*Tipik arhiepiskopa Nikodima*, II, ed. Dj. Trifunović, Beograd 2007).

Тодић Б., *Иконографска истраживања жичких фресака XIII века*, Саопштења 22–23 (1990–1991) 25–34 [Todić B., *Ikonografska istraživanja žičkih fresaka XIII veka*, Saopštenja 22–23 (1990–1991) 25–34].

Тодић Б., *Српско сликарство у доба краља Милутина*, Београд 1998 (Todić, B. *Srpsko slikarstvo u doba kraqa Milutina*, Beograd 1998).

Трембелас П. Н., *Постанак и историјски развитак чина великог освећења воде*, Богословље 29 (1970) 71 [Trembelas P. N., *Postanak i istorijski razvitak čina velikog osvećanja vode*, Bogoslovlje 29 (1970) 71].

Валтровић и Милутиновић. Документи I — теренска грађа 1871–1884, ed. Т. Дамљановић, Београд 2006 [*Valtrović i Milutinović. Dokumenti I — terenska gradja 1871–1884*, ed. T. Damljanović, Beograd 2006].

Велики требник, ed. Јустин Сп. Поповић, Призрен 1993 (*Veliki trebnik*, ed. Justin Sp. Popović, Prizren 1993).

Војводић Д., *Зидно сликарство цркве Светог Ахилија у Ариљу*, Београд 2005 (Vojvodić D., *Zidno slikarstvo crkve Svetog Ahilija u Arilju*, Beograd 2005).

Војводић Д., *О времену настанка зидног сликарства у Палежу*, Зограф 27 (1998–1999) 129–130 [Vojvodić D., *O vremenu nastanka zidnog slikarstva u Paležu*, Zograf 27 (1998–1999) 129–130].

Војводић Д., *О живопису Беле цркве каранске и савременом сликарству Рашке*, Зограф 31 (2006–2007) 140–141 [Vojvodić D., *O živopisu Bele crkve karanske i suvremenom slikarstvu Raške*, Zograf 31 (2006–2007) 140–141].

Војводић Д., *Прилог познавању иконографије и култа св. Стефана у Византији и Србији*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1995, 537–563 (Vojvodić D., *Prilog poznavanju ikonografije i kulta sv. Stefana u Vizantiji i Srbiji*, in: *Zidno slikarstvo manastira Dečana. Građa i studije*, ed. V. J. Djurić, Beograd 1995, 537–563).

Walter Ch., *The warrior saints in Byzantine art and tradition*, Aldershot 2003.

Златић-Ивковић З., *Најстарије жичко зидно сликарство на похрањеним фрагментима фресака*. Наша прошлост 7 (2006) 9–27 [Zlatić-Ivković Z., *Najstarije žičko zidno slikarstvo na pohranjenim fragmentima fresaka*, Naša prošlost 7 (2006) 9–27].

Живковић Б., *Поганово. Цртежи фресака*, Београд 1986 (Živković B., *Poganovo. Crteži fresaka*, Beograd 1986).

Живковић Б., *Жича. Цртежи фресака*, Београд 1985 (Živković B., *Žiča. Crteži fresaka*, Beograd 1985).

On the trail of the lost frescoes of Žiča

Dragan Vojvodić

The monastery of Žiča, one of the most significant monuments of Serbian history and culture, suffered the heavy blows of ill fate over the centuries. Its frescoes, delicate and fragile, were particularly susceptible to this damage. It is therefore understandable how important every attempt is to preserve each of its pieces or, at least, a trace of them. During the 1970s and 1980s, important fresco fragments were discovered in the Žiča katholikon and in the small church of the Saints Theodores. It was possible to put together a significant number of fragments from the small church into recognizable wholes and date them to the end of the fourteenth or the beginning of the fifteenth century (fig. 1). In this way, the possibility arose for the dating of the little church itself to be moved to the time of the Serbian prince Lazar and his successor, Despotes Stefan, when Žiča experienced one of the periods when it began to regain its importance. Valuable data about the lost frescoes of Žiča is also provided by the research documentation created in the last quarter of the nineteenth and the first half of the twentieth century, assembled by Dragutin Milutinović, Mihailo Valtrović, Gabriel Millet and Vladinir Petković. On this basis, it is possible to recognise the unidentified contents of Žića's paintings, resolve many dilemmas and remove errors in interpretation.

Interesting frescoes were once located in the southeastern part of the narthex, on the façade of the parekklesion of St. Stephen (fig. 2). An old photograph shows that a bust of St. Stephen the Protomartyr was painted in the lunette above the entrance to the parekklesion (fig. 3). Scenes about the activities of St. John the Baptist on the River Jordan were located to the south of the entrance (fig. 4): God sending John the Baptist to preach near the Jordan (Lk. 3:2; Jn. 1:6) and the presentation of one of John the Baptist's sermons (Mt. 3:1–12; Mk. 1:4–8; Lk. 3:3–9, 3:12–17; Jn. 6–42). Not far from the entrance to the parekklesion, the travel writer Joakim Vujić also saw a scene in 1826 that described Christ's calling on John to baptise him in the Jordan (Mt. 3:14). The remnant of another scene from the further course of the cycle, probably the Baptism of Christ, was visible in the niche on the southern wall of the porch (fig. 5). The grouping of scenes depicting St. John's activities into the southeastern part of the narthex and lowering them into the first zone of the painting can be explained by the need for the creation of an appropriate programme context for the placement of the font for the Theophany holy water. Remnants were discovered of the Žiča stone vessel for holy water, which had a receptacle with a diameter of 44 centimetres. This font for the Theophany holy water could be easily placed in front of the Protomartyr's parekklesion. The paintings in the southeastern part of the narthex were created at the time of the reconstruction of Žiča, in early fourteenth century. It followed the style patterns of the late renaissance of the Palaiologoi much more consistently than the paintings in the naos and ground level of the bell-tower. The modest remnants of frescoes, visible on another photograph, indicate the fact that certain iconographic contents also decorated the walls of the vaulted zones between the parekklesia and the choirs (fig. 6–7).

It is possible to perform or correct the identification of certain destroyed images of saints, on the basis of old photographs. It is quite certain that St. Athanasios of Alexandria was depicted on the eastern part of the southern wall of the north parekklesion (fig. 9–10), and not St. Athanasios of Athos. In the lunette on the western wall of the naos, there was once a depiction of the Mother of God Orans, which we know on the basis of drawings and aquarelles done by Mihailo Valtrović and descriptions by Vladimir Petković. It can be concluded beyond doubt on the basis of one old photograph that this image of the Mother of God was created in the initial decades of the thirteenth century (fig. 8). The bust of the Mother of God Orans made up a rounded-off programme ensemble with the contemporary images of archangels in the lunettes of the entrances from the parekklesia to the naos.

The German bomb which destroyed the parekklesion of St. Sabbas the Sanctified in 1941 caused the destruction of many frescoes on the northern side of the church. On the sides of the northwestern sub-dome pilaster, in the lowest zone, there were depictions of a deacon and, next to him, two martyrs in noblemen's clothes — one middle-aged and one with gray hair and beard (fig. 11–14). Their iconography indicates that this was a presentation of a group of martyrs consisting of the holy deacon Abibas, Gourias and Samonas. Painted above them are busts of three younger-looking saints, which are easy to recognize (fig. 11, 15–16). On the basis of characteristic Oriental head-gear with phylakteria, it can be concluded with certainty that they are three Jewish young men: SS. Ananias, Azarias and Misael. Erroneously, they were recognised in the still existing busts on the opposite pilaster. However, on the basis of the typical caps, lined with fur, it is clear that the portraits on the southwestern pilaster are that of Persian martyrs, the brothers Manuel, Sabel and Ishmael (fig. 17). Their presence in the programme of the naos is very interesting. It speaks, like the lowering of the presentations of the martyrs Gourias, Samonas and Abibas into the lowest zone of the painting, that painters from the early fourteenth century did not consistently repeat the selection and order of presentations of the saints from the older programme. In the third zone, on the south side of the northwestern sub-dome pilaster, there used to be a figure of a young-looking martyr with a pearl necklace (fig. 11, 18). He held a sceptre in his left hand. Opposite him, on the north side of the southeastern pilaster, there is still a presentation of his pair, who also has a sceptre and a necklace (fig. 19), so it is clear that these are presentations of the saints Sergios and

Bakchos. In the altar area, on the eastern part of the southern wall, a hierarch is painted, who was earlier identified as one Saint John. An old photograph, however, shows an inscription next to him which testifies that this is St. Kliment of Ohrid (fig. 20–21). This identification helps in better understanding the appearance of the presentations of St. Kliment of Ohrid in Serbian churches of the fourteenth century.

Зидно сликарство цркве Светог Николе Родијаса код Арте

Прилог проучавању његовог програма, иконографије и стила

Леонела Фундић*

Универзитет у Солуну, Филозофски факултет**

UDC 75.052.04(495.54)
DOI 10.2298/ZOG1034087F
Оригиналан научни рад

У раду се износе одређена запажања у вези са зидним сликарством цркве Светог Николе Родијаса код Арте. Идентификоване су раније непрепознате сцене и појединачне фигуре, а највећим делом разрешени су и натписи на фрескама. Значајан део текста чини детаљна анализа иконографског програма са посебним освртом на иконографију и стил појединих представа које се ретко срећу у византијском зидном сликарству или поседују одређене специфичности. На основу изнетих налаза предлаже се датирање живописа, у другу половину XIII века.

Кључне речи: Црква Свети Никола Родијас, Арта, Епирска држава, иконографија, фреске, византијско сликарство, XIII век.

The wall painting in the church
of St. Nicholas tes Rhodias near Arta

The paper deals with the wall paintings in the Church of St. Nicholas tes Rhodias near Arta. Many scenes and individual figures are identified for the first time, and the majority of inscriptions on the frescoes are deciphered. A significant part of the text consists of a detailed analysis of the iconographic program, with particular emphasis on the iconography and style of certain depictions, which are seldom encountered in Byzantine wall painting, or possess specific features. The findings suggest that the decoration should be dated in the second half of the thirteenth century.

Keywords: St. Nicholas tes Rhodias, Arta, Despotate of Epiros, iconography, frescoes, Byzantine painting, thirteenth century.

Прошло је више од седам деценија откако је Анастасиос Орландос написао прву и до сада једину постојећу студију о архитектури и зидном сликарству цркве Светог Николе Родијаса у селу Киркизатес, 4,5 km северозападно од Арте.[1] Од 1936. године фреско украс тог храма није био предмет детаљнијег истраживања.[2] Најчешће се помиње у ширим прегледима и студијама византијске уметности, без описа и без иконографских и стилских анализа.[3] Архитектура и скулптура Светог Николе били су такође веома ретко проучавани.[4]

Нажалост, о подизању цркве не постоје историјски подаци. Њена историја може се пратити тек од времена турске власти, када је храм био метох древног манастира

* Leonela Fundić, fleonela@yahoo.com

** И овом приликом желим да изразим своју најдубљу захвалност колеги Јоргосу Фустерису за израду цртежа програма живописа, као и за помоћ приликом теренских истраживања цркве у периоду од 2008. до 2010. године. Ј. Фустерис ми је уступио и један део снимака за публикацију (сл. 1, 2, 7, 8, 15, 17 и 18). Захвалност, такође, дугујем професору Атанасију Семоглуу и колеги Михалису Капасу на корисним саветима и примедбама.

[1] Α. Ορλάνδος, *Ο Άγιος Νικόλαος της Ροδιάς*, Αρχείον Βυζαντινών Μνημείων της Ελλάδος 2 (1936) 131–148. Орландос је током 1958–1959 руководио и првим конзерваторским радовима на споменику, али резултате тих радова није никада публиковао, осим једне фотографије и веома кратког извештаја, cf. Α. Ορλάνδος, *Εργασίαι αναστηλώσεως βυζαντινών μνημείων*, Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών 28 (1958) 599; *Αναστήλωσις και συντήρησις μνημείων*, Πρακτικά της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας (1958) 254–255; ibidem (1959), 241, εικ. 192.

[2] В. Пападопулу је у монографији о споменицима Арте дала кратак опис сликарског ансамбла цркве Светог Николе Родијаса, који међутим није ништа опширнији и нема већих разлика у односу на онај из Орландосове студије; cf. Β. Παπαδοπούλου, *Η Βυζαντινή Άρτα και τα μνημεία της*, Αθήνα 2002, 66–69, εικ. 74, 75. Д. Јанулис је у својој књизи о зидном сликарству византијских споменика Арте (Δ. Γιαννούλης, *Οι τοιχογραφίες των βυζαντινών μνημείων της Άρτας κατά την περιόδο του Δεσποτάτου της Ηπείρου*, Ιωάννινα 2010, 26–110) анализирао већи део иконографског програма цркве Светог Николе, али није идентификовао велики број сцена и појединачних фигура, док се његова запажања и закључци углавном базирају на студијама претходних истраживача.

[3] Μ. Σωτηρίου, *Η πρώιμος παλαιολόγειος αναγέννησις εις τας χώρας και τας νήσους της Ελλάδος κατά τον 13ο αιώνα*, ΔΧΑΕ 4 (1964–1965) 269; M. Chatzidakis, *Aspects de la peinture murale du XIIIe siècle en Grèce*, in: *L'art byzantin du XIIIe siѐle. Symposium de Sopoćani de 1965,* Belgrade 1967, 61, fig. 2; V. Djurić, *La peinture murale byzantine XIIe et XIIIe siècle*, in: *Actes du XVe congrès international d'études byzantines*, I, Athѐns 1979, 215, pl. 12, 22; Μ. Χατζηδάκης, *Ύστερη βυζαντινή τέχνη (1204–1453*), in: *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, 9, Αθήνα 1979, 430; J. Lafontaine-Dosogne, *L'évolution du programme décoratif*, in: *Actes du XVe congrès international d'études byzantines*, I, Athѐns 1979, 322–323; K. M. Skawran, *The development of Middle Byzantine fresco painting in Greece*, Pretoria 1982, fig. 405; S. Kalopissi-Verti, *Osservazioni iconografiche sulla pittura monumentale della Grecia durante il XIII secolo*, Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina 31 (1984) 192; eadem, *Tendenze stilistiche della pittura monumentale in Grecia durante il XIII secolo*, Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina 31 (1984) 226; Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η ζωγραφική της Άρτας στο 13ο αιώνα και η μονή της Βλαχέρνας κοντά στην Άρτα* in: *Πρακτικά Διεθνούς Συμποσίου για το Δεσποτάτο της Ηπείρου* (Άρτα, 27–31 Μαίου 1990), Αθήνα 1992, 180, εικ. 4–5; Π. Βοκοτόπουλος, *Η τέχνη στην Ήπειρο τον 13ο αι.*, in: *Η βυζαντινή τέχνη μετά την τέταρτη σταυροφορία. Η τέταρτη σταυροφορία και οι επιπτώσεις της, διεθνές συνέδριο* (Ακαδημία Αθηνών, 9–12 Μαρτίου 2004), Αθήνα 2007, 51; Β. Ν. Παπαδοπούλου, Α. Λ. Τσιάρα, *Εικόνες της Άρτας. Η εκκλησιαστική ζωγραφική στην περιοχή της Άρτας κατά τους βυζαντινούς και μεταβυζαντινούς χρόνους*, Άρτα 2008, 33–34, εικ. 20; *Τα Βυζαντινά μνημεία της Ηπείρου*, ed. Β. Ν. Παπαδοπούλου, Α. Καραμπερίδη, Ιωάννινα 2008, 115–120.

[4] Κ. Τσουρής, *Ο κεραμοπλαστικός διάκοσμος των υστεροβυζαντινών μνημείων της βορειοδυτικής Ελλάδος*, Καβάλα 1988, 36–37,

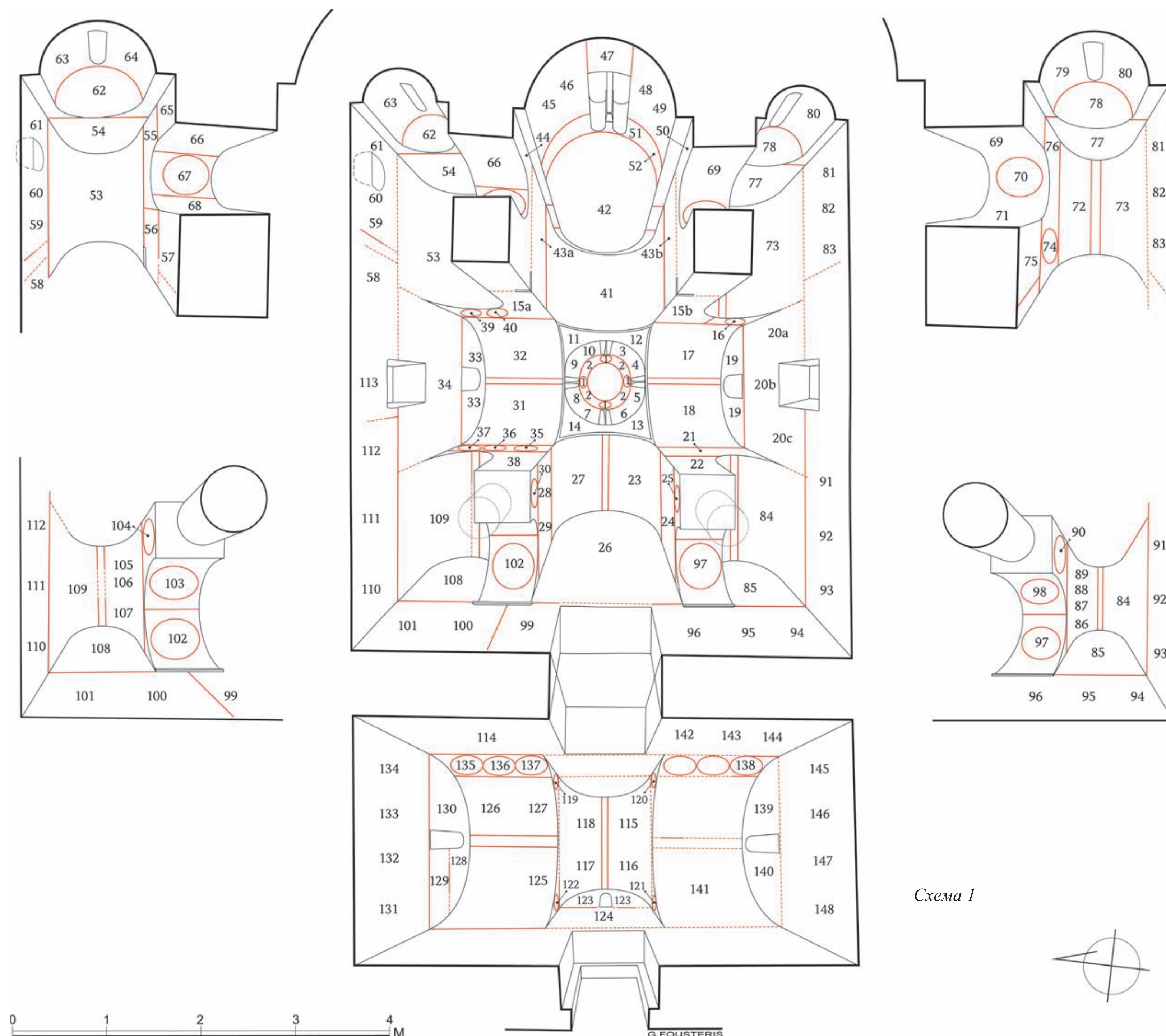


Схема 1

Богородице „Неувеле Руже" (Ρόδον το Αμάραντον), недалеко од Арте, скраћено називаног Ροδιά. Облик της Ροδιάς (*genitivus possesivus*) указује, дакле, на то да је црква Светог Николе некада припадала поменутом манастиру, који је према неким сведочанствима осим овог имао још три метоха.[5]

Црква има облик уписаног крста са куполом која почива на два ступца (исток) и два стуба (запад). Олтарски простор затварају три полукружне апсиде. На западној страни налази се припрата, у суперструктури подељена на три травеја, једновремено грађена с црквом.

Проучавање живописа отежавају велике наслаге шалитре и чађи, као и лоша очуваност фресака. Дуготрајно спирање бојеног слоја имало је као последицу потпуно пропадање једног дела живописа у куполи, а оштетило је или потпуно уништило бројне натписе исписане на фрескама. Због тога одређене сцене и велики број појединачних фигура није могуће прецизно описати и протумачити. Но, и поред свих потешкоћа, може се реконструисати већи део првобитног иконографског програма (Схема 1).

Судећи по замисли целине, у темену куполе био је насликан Христос у попрсју, највероватније Пантократор. У прстену формираном око средишта калоте приказана су осморица анђела. На четири главне тачке

196–197, 198, εικ. 34α, 35, 73; G. Velenis, *Thirteenth-Century Architecture in the Despotate of Epirus. The Origins of the School*, in: *Сшуденица и визаншијска умешносш око 1200. године*, ed. В. Кораћ, Београд 1988, 281–282; P. Vocotopoulos, *Church Architecture in the Despotate of Epirus: the problem of influences*, Зограф 27 (1998/1999) 80, 88, ph. 1; Παπαδοπούλου, *Η Βυζαντινή Άρτα*, 62–66, εικ. 67–73; Π. Βοκοτόπουλος, *Η εκκλησιαστική αρχιτεκτονική εις την Δυτικήν Στερεάν Ελλάδα και την Ήπειρον από του τέλος του 7ου μέχρι του τέλους του 10ου αιώνος*, Θεσσαλονίκη 1992, 68, 162–163; Χ. Μπούρας, Λ. Μπούρα, *Ελλαδική Ναοδομία κατά τον 12ο αι.*, Αθήνα 2002, 86–88, εικ. 75–76.

[5] О том питању опширније: Σεραφείμ Ξενόπουλος (ο Βυζάντιος), *Δοκίμιον ιστορικής τινος περιλήψεως τής ποτε αρχαίας και εγκρίτου Ηπειρωτικής πόλεως Άρτης και της ωσαύτως νεωτέρας πόλεως Πρεβέζης*, Αθήνα 1884, 171–172; Δ. Καμαρούλιας, *Τα Μοναστήρια της Ηπείρου*, 2, Αθήνα 1996, 315–322.

Схема 1: Свети Никола Родијас. Програм живописа

1. Анђели у медаљонима
2. Анђели
3. Непознати пророк
4. Непознати пророк
5. Непознати пророк
6. Пророк Језекиљ
7. Непознати пророк
8. Пророк Јона
9. Непознати пророк
10. Непознати пророк
11. Јеванђелиста Јован
12. Непознати јеванђелиста
13. Непознати јеванђелиста
14. Непознати јеванђелиста

15a. Арханђел Гаврило из Благовести
15b. Богородица из Благовести

16. Пророк Исаија у медаљону
17. Рођење Христово
18. Цвети
19. Васкрсење Лазарево

20a. Одлазак на гору Тавор
20b. Преображење
20c. Повратак са горе Тавор

21. Тајна вечера
22. Непознати свети ратник
23. Молитва у Гетсиманском врту
24. Издајство Јудино
25. Медаљон с попрсјем непознатог светитеља
26. Распеће Христово (?)
27. Скидање са крста
28. Ругање Христу
29. Пут на Голготу
30. Медаљон с попрсјем непознатог светитеља
31. Оплакивање Христово
32. Силазак у ад
33. Мироносице на гробу Христовом
34. Успење Богородице
35. Медаљон с попрсјем непознатог светитеља
36. Медаљон с попрсјем непознатог светитеља
37. Медаљон с попрсјем непознатог светитеља
38. Св. Артемије
39. Медаљон с попрсјем непознатог светитеља
40. Медаљон с попрсјем непознатог светитеља
41. Вазнесење Христово
42. Богородица са Христом

43a. Причешће апостола хлебом
43b. Причешће апостола вином

44. Св. Теофилакт
45. Непознати архијереј
46. Непознати архијереј
47. Мандилион
48. Непознати архијереј
49. Непознати архијереј
50. Непознати архијереј
51. Непознати архијереј, попрсје
52. Непознати архијереј, попрсје
53. Силазак Светог духа на апостоле
54. Ваведење Богородице
55. Непозната сцена
56. Непозната сцена
57. Сусрет Богородице и Јелисавете
58. Св. Јован Претеча
59. Непознати ђакон
60. Непознати јерарх
61. Непознати јерарх
62. Арханђел Михаило
63. Непознати архијереј, попрсје
64. Св. Климент (?)
65. Непознати ђакон
66. Лав Катански
67. Медаљон с попрсјем непознатог јерарха
68. Св. Спиридон
69. Св. Игњатије Богоносац
70. Медаљон с попрсјем непознатог јерарха
71. Св. Григорије из Нисе
72. Поклоњење анђела
73. Сретење
74. Медаљон с попрсјем непознатог светитеља
75. Св. Поликарп
76. Св. Григорије (?)
77. Старац дана
78. Арханђел Гаврило
79. Непознати јерарх
80. Непознати јерарх
81. Св. Григорије Чудотворац
82. Св. Константин
83. Св. Јелена
84. Прање ногу
85. Три јеврејска младића у пећи
86. Попрсје непознатог светитеља
87. Попрсје непознатог светитеља
88. Попрсје непознатог светитеља
89. Попрсје непознатог светитеља
90. Медаљон с попрсјем непознатог светитеља
91. Непознати свети ратник
92. Непознати свети ратник
93. Св. Меркурије
94. Непознати свети ратник
95. Непознати свети ратник
96. Апостол Павле
97. Медаљон с попрсјем непознатог светитеља
98. Медаљон с попрсјем непознатог светитеља
99. Апостол Петар
100. Непознати свети ратник
101. Непознати свети ратник
102. Медаљон с попрсјем непознатог светитеља
103. Медаљон с попрсјем непознатог светитеља
104. Медаљон с попрсјем непознатог светитеља
105. Благовести Ани
106. Благовести Јоакиму
107. Сусрет Јоакима и Ане
108. Седам ефеских младића
109. Непозната сцена
110. Непознати свети ратник
111. Непознати свети ратник
112. Непознати свети ратник
113. Непознати светитељ
114. Крштење Христово
115. Рођење св. Николе
116. Св. Николу доводе у школу
117. Непозната сцена из живота св. Николе
118. Непозната сцена из живота св. Николе
119. Медаљон с попрсјем непознатог светитеља
120. Медаљон с попрсјем непознатог светитеља
121. Медаљон с попрсјем непознатог светитеља
122. Медаљон с попрсјем непознатог светитеља
123. Непозната сцена из живота св. Николе
124. Трагови непознате сцене
125. Свети Никола избавља три човека од смрти
126. Рукоположење св. Николе за свештеника
127. Рукоположење св. Николе за епископа (?)
128. Св. Никола пред Авлавијем
129. Непозната сцена из живота св. Николе
130. Св. Никола спасава брод од олује
131. Непознати преподобни отац
132. Ава Илија (?)
133. Непознати преподобни отац
134. Ава Иперехије (?)
135. Св. Авксентије у медаљону
136. Медаљон с попрсјем непознатог светитеља
137. Медаљон с попрсјем непознатог светитеља
138. Медаљон с попрсјем непознатог светитеља
139. Непозната сцена (Јелисеј?)
140. Исаијино виђење славе Господње
141. Непозната представа
142. Непознати преподобни отац
143. Св. Антоније
144. Непознати преподобни отац
145. Ава Геронтије из Петре (?)
146. Непознати преподобни отац
147. Ава Пимен
148. Непознати преподобни отац



Сл. 1. Пророци у куполи
Fig. 1. Prophets in the dome

хоризонта, изнад прозорâ, насликан је по један медаљон са попрсјем анђелâ. Између медаљона смештена је још по једна фигура анђела (укупно четири) у обући порфирне боје, са покривеним рукама, у молитвеном положају. Сви су окренути лицем према западу. На страницама тамбура, између прозора, некада је стајало осам старозаветних пророка, приказаних у пару по двојица. Делимично су сачуване само четири фигуре (сл. 1), од којих се могу препознати само две. Једна представља пророка Јону, а друга пророка Језекиља. Јона држи свитак на којем су исписане речи: ΚΑΙ ΕΓΕΝΕΤΟ ΛΟΓΟΣ ΚΥΡΙΟΥ ΠΡΟΣ ΙΩΝΑΝ (Јона 1:1), док се на Језекиљевом свитку чита текст: ΚΑΙ ΕΓΕΝΕΤΟ ΕΠ' ΕΜΕ ΧΕΙΡ ΚΥΡΙΟΥ [ΚΑΙ ΕΞΗΓΑΓΕΝ ΜΕ ΕΝ ΠΝΕΥΜΑΤΙ ΚΥΡΙΟΣ] (Јез 37:1).

На пандантифима су били насликани јеванђелисти. Боље је сачуван једино свети Јован Богослов, на североисточном сферном троуглу. Може се идентификовати на основу натписа исписаног поред његове фигуре — Α(ΓΙΟΣ) ΙΩ(ΑΝΝΗΣ) Ο ΘΕ(ΟΛΟΓΟΣ), карактеристичне физиономије, а идентитет фигуре открива и свитак који јеванђелист држи у руци. На њему су исписане почетне речи Јеванђеља по Јовану: ΕΝ ΑΡΧΗ ΗΝ Ο ΛΟΓΟΣ.

У олтару је заступљен уобичајен програм фресака. У конхи олтарске апсиде представљена је Богородица са Христом. У зони испод, десно и лево од прозора конхе, била су насликана попрсја четворице јерараха. На јужној страни њихове фигуре су боље очуване и може се јасно видети да су биле уоквирене (сл. 10). Најнижу зону конхе, као и бочне зидове централног дела олтарског простора, краси поворка од укупно шест фигура архијереја са развијеним свицима. Фигуре су знатно оштећене, а пропали су и натписи исписани поред њих, па се не могу идентификовати. Изузетак је св. Теофилакт, прва фигура на северном зиду, уз чији лик су сачувана слова Α[ΓΙΟΣ] ΘΕΟ[ΦΥ]ΛΑΚΤΟΣ. У средини олтарске конхе, испод прозора, између јерараха добро је очуван Христов нерукотворени лик — Мандилион (сл. 11). Изнад архијереја, у горњој зони бочних зидова олтара, смештено је Причешће апостола. На северној страни је Причешће хлебом са потпуно очуваним натписом у горњем десном делу сцене: ΛΑΒΕΤΕ ΦΑΓΕΤΕ ΤΟΥΤΟ ΜΟΥ ΕΣΤΙ ΤΟ ΣΩΜΑ ΤΟ ΥΠΕΡ ΥΜΩΝ ΚΛΩΜΕΝΟΝ (сл. 12). Јужно је Причешће вином, на коме је исписан текст: ΠΙΕΤΕ ΕΞ ΑΥΤΟΥ ΠΑΝΤΕΣ ΤΟΥΤΟ ΕΣΤΙΝ ΤΟ ΑΙΜΑ ΜΟΥ ΤΟ ΤΗΣ ΚΑΙΝΗΣ ΔΙΑΘΗΚΗΣ ΤΟ ΥΠΕΡ ΥΜΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΛΩΝ ΕΚΧΥΝΟΜΕΝΟΝ (сл. 13). На своду олтара је Вазнесење Христово (сл. 6), с натписом [ΑΝΔΡΕΣ ΓΑΛΙΛΑΙΟΙ ΤΙ ΕΣΤΗ]ΚΑΤΕ ΕΜΒΛΕΠΟΝΤΕΣ ΕΙΣ ΤΟΝ ΟΥ[ΡΑ]ΝΟΝ (Дап. 1, 11).

На источном зиду протезиса постоји ниша у којој је, изнад прозора, насликан арханђел Михаило. С обе стране тог прозора распоређене су допојасне фигуре, на северној непознати архијереј, док би на јужној могао бити св. Климент. Од стојећих фигура у најнижој зони протезиса, на јужној страни насликан је непознати ђакон, а на северном зиду од истока према западу још два непозната јерарха и један ђакон. У потрбушју лучног пролаза између протезиса и олтара представљен је св. Лав, епископ катански, на западној св. Спиридон, а између њих један медаљон са непознатим светитељем. До светог Спиридона, на јужној страни ђаконикона (то је у ствари северна страна североисточног поткуполног ступца), приказан је Сусрет Марије и Јелисавете. У зони изнад те композиције, на јужном зиду ђаконикона, биле су представљене две сцене које се више не могу идентификовати, док је на источном зиду насликано Ваведење. Свод ђаконикона краси Силазак Светог духа на апостоле. О поменутим композицијама биће, међутим, више речи нешто касније.

У ниши источног зида ђаконикона, изнад прозора, као пандан арханђелу Михаилу у ниши протезиса, смештена је допојасна фигура арханђела Гаврила. Изнад ње, такође на источном зиду ђаконикона, насликана је велика допојасна фигура Старца дана. Сигниран као Ο ΠΑΛΕΟΣ ΤΩΝ ΗΜΕΡΩΝ, он држи отворену књигу на којој је исписан следећи текст: ΕΓΩ ΘΕΟΣ ΠΡΟΤΟΣ ΠΛΗΝ ΕΜΟΥ ΟΥΚ <ΕΣΤΙΝ> [ΑΛΛΟΣ ΘΕΟΣ] (сл. 14).[6] С обе стране поменутог прозора насликан је по један стојећи фронтални јерарх. У најнижој зони ђаконикона на јужном зиду, добро су сачувани св. Григорије Чудотворац, св. Константин и св. Јелена, а на северном зиду св. Поликарп из Смирне. У вишој зони живописа, над лучно завршеним пролазом који води из ђаконикона у олтар, сачувана је сигнатура ΑΓ. ΓΡΗΓΟ[ΡΙΟΣ]. На том месту вероватно је био насликан медаљон, будући да не постоји место за целу фигуру. Тешко је закључити о ком светом Григорију је реч, зато што је други део сигнатуре, који је био исписан с десне стране, у потпуности уништен. У потрбушју поменутог лучног пролаза очуване су стојеће фигуре св. Игњатија Богоносца и св. Григорија из Нисе, а између њих непознати архијереј у медаљону. На северној страни свода ђаконикона сачуван је део сцене Поклоњење (анђелâ), с натписом Η ΠΡΟΣΚΥΝΙΣΗΣ у горњем левом углу (сл. 3). Представу сачињава поворка од три анђела, који су окренути и благо погнути према истоку. Анђео који предводи поворку држи у руци некакав предмет, можда копље, а испред је сачуван део великог крста. Другу страну свода заузима композиција Сретења. Као и сцене Вазнесења (свод беме) и Духова (свод протезиса), она чини део опширног христолошког циклуса који у цркви Светог Николе обухвата јеванђељске догађаје што

[6] Парафраза Књиге пророка Исаије (Ис 44, 6).



Сл. 2. Тајна вечера
Fig. 2. Last Supper

су обично укључени у циклусе Великих празника и Страдања Христових. Они су изложени у наосу и олтарском простору. Једини изузетак је сцена Крштења, која је насликана у нартексу храма.

Христолошки циклус почиње представом Благовести, смештеном на западној страни источног пара поткуполних стубаца. За њом следи Рођење Христово, које краси источни део свода над јужним краком уписаног крста. Излагање се наставља у ђаконикону храма, на јужној страни свода, представом Сретења Христовог. Фреска је доста оштећена, али се на левом крају јасно види део циборијума, а десно од њега стојећа фигура са покривеним рукама, Јосиф или Симеон Богопримац. Такође се назире ореол и лик Богородице, као и њена порфирна одећа, а у позадини се виде архитектонске кулисе. Приповедање се после Сретења преноси у наос. У другој зони јужног зида приказано је Преображење Христово. Изнад Преображења, на зидној површини обухваћеној сводом јужног крака крста, смештено је Васкрсење Лазарево. До њега је, на западном делу тог свода, насликан Улазак Христов у Јерусалим. Одмах испод композиције Цвети, на уској зидној површини између свода и источне стране југозападног поткуполног ступца, представљена је Тајна вечера (сл. 2). У непосредној близини, на јужној страни свода и горњем делу јужног зида југозападног травеја, делимично је очувано Прање ногу. Приповест о страдањима Христовим наставља се у западном краку уписаног крста, покривајући све површине горњих зона тог простора. Јужну страну свода западног крака крста прекрива илустрација Молитве у Гетсиманском врту са делимично сачуваним текстом [ΚΑΘ]ΕΥΔΕΤΕ ΤΟ ΛΟΙΠΟΝ ΚΑΙ ΑΝΑΠΕΥΕΣ[ΘΕ] (cf. Мт 26, 45; Мк 14, 41). Испод ње, на највишем делу јужног зида западног крака крста, представљено је Издајство Јудино (сл. 3). Наспрам те сцене, на највишем делу северног зида, приказани су, једно до другог, Ругање Христу и Пут на Голготу (до западног зида; сл. 4). У излагању о страдању Христовом недостаје Распеће. Оно је вероватно красило целу површину западног зида западног крака крста, изнад пролаза у припрату. На том месту, међутим, данас није сачуван живопис. У прилог поменутој претпоставци иде чињеница да се фигуре у представи Пута на Голготу (Симон из Кирине, војник и Христос) крећу према западном зиду. Прича о страдању Христовом даље се одвија на северној половини свода западног крака крста, где је, изнад Ругања и Пута на Голготу, приказано Скидање с крста.

У горњој зони северног крака уписаног крста приказани су догађаји који сведоче о сахрани и васкрсењу Христовом. Тако је на западној страни свода тог крака крста илустровано Оплакивање, а на источној Силазак у Ад. У највишој зони северног зида сачувана је представа Мироносице на гробу Христовом.

Последња епизода Спаситељевог земаљског живота, Вазнесење Христово (сл. 6), нашла се, као што је већ поменуто, на уобичајеном месту, на своду беме, тј. источног крака уписаног крста. У њеној близини, на своду проскомидије насликан је Силазак Светог духа (сл. 5).

Последња сцена циклуса Великих празника, Успење Богородице, заузима већи део северног зида северног крака уписаног крста, испод Мирносица, а изнад стојећих фигура најниже зоне живописа.

У непосредној близини сцени Успења, у северозападном травеју наоса, представљено је још неколико догађаја из Богородичиног живота. На јужној страни свода поменутог травеја делимично су сачуване три сцене које обично стоје на почетку Богородичиног циклуса. Сцена најближа Успењу илуструје Благовести Ани. Следе Благовести Јоакиму и, на крају, Сусрет Јоакима и Ане (сл. 7). На првој сцени исписан је натпис: Ο Α(ΓΙΟΣ) ΙΩΑΚΙΜ ΚΑΘΕΖΩΜΕΝΟΣ ΕΝ ΤΗ ΣΚ[ΗΝΗ], а на трећој: Ο Α(ΓΙΟΣ) ΙΩΑΚΙΜ — Η ΑΓΙΑ ΑΝΝΑ. Најбоље је очувана представа сусрета на јерусалимским Златним вратима, где се могу видети фигуре Јоакима и Ане у загрљају, као и једна грађевина у позадини. На северној страни свода северозападног травеја живопис је веома оштећен, тако да није могуће утврдити шта је на том месту било насликано. Треба претпоставити да се и ту налазило неколико сцена из Богородичиног циклуса. Извесно је, међутим, једино то да се он даље настављао у протезису. Као што је раније поменуто, у тимпанону источног зида протезиса насликано је Ваведење Богородице (сл. 8). До њега, на јужном зиду протезиса, изнад пролаза у бему, назиру се две или, можда, три сцене са



Сл. 3. Поклоњење анђела крсту
Fig. 3. Angels venerating the Cross

минијатурним фигурама. На првој од њих, до источног зида, разазнају се две људске фигуре, од којих лева има ореол. Фигуре су окренуте једна према другој и држе се за руке, а иза њих се виде још три у разговору. У продужетку је насликана једна мушка фигура, обучена у црвени хитон, наслоњена на штап, а испред ње се налази платно пурпурне боје. Описане сцене би највероватније требало да припадају завршним деловима Богородичиног циклуса. На такав закључак упућује првенствено последња представа на којој се види мушка фигура са штапом испред великог пурпурног платна. Ту фигуру би можда требало довести у везу са првосвештеником који припрема пурпурно платно да га преда Богородици (Протојеванђеље Јаковљево X, 1–2).[7]

Истој целини припада и већ поменута представа Сусрета Марије и Јелисавете, насликана у најнижој зони јужног зида протезиса, прецизније на северној страни североисточног поткуполног ступца. Прати је уобичајени натпис ΑΣΠΑΣΜΟΣ, као и подужи текст исписан слева. Он се не може прочитати, али сме се претпоставити да је реч о одломку из јеванђелског описа представљеног догађаја (cf. Лк 1, 39–56).

Попут представе Поклоњења анђела у ђаконикону, и у наосу су сачуване две сцене које не илуструју догађаје из Христовог и Богородичиног живота. Насликане су као пандани, на западном зиду северозападног и југозападног травеја. Три јеврејска младића у огњеној пећи (сл. 15) у југозападном су травеју, а Седам ефеских младића (сл. 16) у северозападном.

Декорацију наоса у горњим зонама допуњују медаљони са попрсјима светитеља. Сачувано је укупно четрнаест таквих медаљона. Приказане личности се не могу идентификовати, изузев једног попрсја насликаног поред Богородице из Благовести. Реч је о пророку Исаији са свитком на коме се назире натпис: ΙΔΟΥ Η ΠΑΡΘΕΝΟΣ [Ε]Ν ΓΑΣΤΡΙ ΛΗΨΕΤΑΙ [ΚΑΙ ΤΕ]ΞΕΤΑΙ [ΥΙΟΝ ΚΑΙ] ΚΑΛΕΣΟΥ[Σ]Ι [ΤΟ] Ο[Ν]Ο[ΜΑ ΑΥΤ]ΟΥ ΕΜ[Μ]ΑΝΟΥΗΛ (Ис 7,14).

У истој зони са светитељским попрсјима у медаљонима насликане су и две стојеће фигуре светих ратника, обе у западном делу поткуполног простора, на зидним површинама изнад два стуба. Може се идентификовати само свети Артемије, који је насликан изнад северног стуба.

Већи број стојећих фигура светих ратника красио је западни део приземне зоне живописа на северном и јужном зиду наоса. Углавном су сачувана само њихова тела, без глава. Било их је, изгледа, укупно шесторица, по три са обе стране. На основу натписа могуће је препознати једино светог Меркурија, насликаног на самом западном крају јужног зида (сл. 17). Још четири света ратника, данас непрепознатљива, била су насликана на западном зиду. Између њих су, лево и десно од пролаза у нартекс, распоређене фигуре двојице најпоштованијих апостола. Свети Петар је био на јужној, а свети Павле на северној страни. Главе апостола и натписи са њиховим именима су уништени, али фигура с јужне стране држи отворену књигу са исписаним текстом из 1. Петрове посланице (2, 11): ΑΓΑΠΗΤΟΙ ΠΑΡΑΚΑΛΩ ΩΣ ΠΑΡΟΙΚΟΥΣ ΚΑΙ ΠΑΡΕΠΙΔΗΜΟΥΣ ΑΠΕΧΕΣΘΑΙ ΤΩΝ ΣΑΡΚΙΚΩΝ ΕΠΙΘΥΜΙΩΝ [Љубљени, молим вас као путнике и странце, да се чувате од телесних жеља]. То упућује на закључак да је у питању представа апостола Петра (сл. 18). Даље би проистицало да је наспрам њега био насликан апостол Павле.

На северном зиду наоса, одмах поред првобитне олтарске преграде, сачувана је стојећа фигура Јована Претече. Између њега и тројице светих ратника на северном зиду виде се још и остаци фигуре непознатог светитеља.

Зидни украс средишњег и источног дела храма обогаћују и фреске са различитим орнаментима. Они су сачувани у олтарској апсиди, у конхи ђаконикона лево од представе Старца дана, у прозорима тамбура куполе и изнад сцене Прања ногу у југозападном травеју.

Фреске у припрати су у много лошијем стању од оних у наосу. Поред дебелих наслага шалитре, живопис је покривен и слојем чађи, тако да се многе сцене не могу препознати. У најнижој зони источног зида, на северној страни, насликано је Крштење Христово. Површине сводова и највиших зона зидова заузимају углавном сцене из живота светог Николе, патрона храма. Ненси Шевченко, која је систематски проучавала представе житија св. Николе у византијском монументалном сликарству, у припрати Светог Николе Родијаса препознала је само представу насликану на источном делу горње зоне северног зида. То је сцена Свети Никола спасава брод од буре. Њена садржина се лако идентификује на основу натписа исписаног на фресци: [Ο ΑΓΙΟΣ ΝΙ]ΚΟΛΑΟΣ ΔΙΑΣΟΖΩΝ ΤΟ ΠΛΙΟΝ ΕΚ ΤΟΥ ΚΛΥΔΟΝΟΣ ΤΙΣ ΘΑΛΑΣΣΗΣ.[8] Димитриос Јанулис је препознао још две представе на јужној страни средишњег полуобличастог свода припрате. Реч је о Рођењу светог Николе (источно) и сцени Светог Николу доводе у школу (западно).[9] Циклус је, међутим, био веома развијен, јер се назире укупно једанаест епизода из светитељевог живота, од којих се може идентификовати седам.

На источном делу северног свода налазе се две сцене са светитељевим рукоположењем, вероватно за свештеника и епископа. Насупрот њих, на западној стра-

[7] E. de Strycker, *La forme la plus ancienne du Protévangile de Jacques. Recherches sur le Papyrus Bodmer 5, avec une édition critique du texte grec et une traduction annotée*, Bruxelles 1961, 110–112.

[8] N. Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas in Byzantine Art*, Torino 1983, 33, pl. 6.1; Ορλάνδος, *Άγ. Νικόλαος της Ροδιάς*, 146–147; М. Глигоријевић-Максимовић, *Особености хагиографских циклуса у српском и византијском сликарству XIII века*, ЗРВИ 37 (1998) 160.

[9] Γιαννούλης, *Οι τοιχογραφίες των βυζαντινών μνημείων της Άρτας*, 88–89, εικ. 68.



Сл. 4. Ругање Христу и Пут на Голготу
Fig. 4. Mocking and Christ being led to the Crucifixion

ни северног свода, сачувана је представа Свети Никола избавља три човека од смрти. У непосредној близини, у горњем делу северног зида припрате, насликане су још три сцене циклуса. До источног зида је поменута композиција Свети Никола спасава брод од буре, док су на западној страни биле распоређене две композиције, највероватније једна изнад друге. На горњој се назире свети Никола, уз кога је натпис ΑΒΛΑΒΙΟΣ, што указује на представу Свети Никола пред Авлавијем. Доња композиција се не може идентификовати, као ни две композиције из истог циклуса насликане у највишим зонама западног зида припрате, изнад улаза. Могуће је, осим тога, да су сцене циклуса патрона храма красиле и јужни свод припрате, на коме се данас виде само незнатни остаци једне сцене. Коначно, на северној страни средишњег полуобличастог свода виде се неразговетни остаци још две сцене из истог циклуса.

Фреске у горњој зони јужног зида такође су веома оштећене, али је извесно да оне нису припадале циклусу светог Николе. Наиме, источно од прозора сачуван је натпис Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΜΕΤΑΛΜΒΑ[ΝΩΝ] ΤΟΝ ΑΝΘΡΑΚΑ, који упућује на закључак да је на том делу зида било насликано Исаијино виђење славе Господње. Друга сцена се, судећи по остацима натписа — […]ΤΟΥ ΕΛΙΣΣΑΙΟΥ — односила на неки догађај из живота пророка Илије и Јелисеја.

У доњој зони припрате насликане су стојеће светитељске фигуре са исписаним свицима у рукама. И оне су у доста лошем стању. Главе светих и натписи са њиховим именима су потпуно уништени, док су текстови свитака само делимично сачувани. Ипак, скоро сви се могу реконструисати у целини. То су монашке поуке, углавном преузете из Азбучног и Скитског патерика.[10] Отуда се сме закључити да су оштећене фигуре представљале преподобне оце и пустиножитеље.

На северном зиду су смештене четири такве фигуре. Прва фигура до западног зида нема свитак, док је на свитку другог светитеља исписан следећи текст: + Ε[ΑΝ Μ]Η Ο [ΝΟΥΣ] ΨΑ[ΛΛΗ Μ]ΕΤ[Α ΤΟΥ ΣΩΜ]ΑΤΟΣ Ε[Ι]Σ ΜΑΤ[Η]Ν Ο [Κ]ΟΠΟΣ · ΕΑΝ ΓΑΡ [Τ]ΙΣ ΑΓ[Α]ΠΑ ΤΗΝ ΘΛΙΨΙ[Ν ΥΣ]ΤΕ[ΡΟ]Ν Γ[ΙΝ]ΕΤΑΙ ΑΥΤΩ ΕΙΣ ΧΑΡΑΝ ΚΑΙ ΑΝΑΠΑΥΣΙΝ [Ако ум не пева заједно са телом, труд је узалудан. Јер ако неко воли невољу, она му касније бива на радост и спокој]. Цитирани текст је преузет из Азбучног патерика, где се приписује ави Илији.[11] Трећи преподобни отац држи свитак на коме је исписан текст преузет из „Духовне ливаде“ Јована Мосха, који се односи на аву Герасима Јорданског: + ΟΙΔΑΤΕ ΑΔΕΛΦΟΙ ΠΟΙΑΝ ΕΙΧΟΝ ΥΠΟΤΑΓΗΝ ΤΑ ΘΗΡΙΑ ΠΡΟΣ ΤΟΝ ΑΔΑΜ ΠΡΟ ΤΟΥ ΑΥΤΟΝ ΠΑΡΑΚΟΥΣΑΙ ΤΗΣ ΕΝΤΟΛΗΣ ΚΑΙ ΤΗΣ ΕΝ ΠΑΡΑΔΕΙΣΣΩ [ΤΡ]ΥΦΗΣ ΕΚΠΕΣΕΙ[Ν] [Знате, браћо, какву су покорност имале звери према Адаму пре него што је преступио заповест и отпао од рајске сладости].[12]

Четврти преподобни отац има свитак са следећим текстом: [+ …?] ΚΕΙΜΗ[ΛΙΟΝ ΕΣΤΙ ΤΟΥ] ΜΟΝΑ[ΧΟΥ Η ΥΠΑΚΟΗ · Ο Κ]ΕΚΤΗΜΕΝ[ΟΣ ΑΥ]ΤΗΝ ΕΙΣΑΚΟΥΣΘΗΣ[ΕΤΑΙ] ΥΠΟ ΤΟΥ ΘΕΟΥ · ΚΑΙ ΜΕΤΑ ΠΑΡΡΗΣΙΑ[Σ] ΤΩ ΣΤΑΥΡ[ΩΘΕ]ΝΤΙ ΠΑΡΑΣΤΗΣΕ[ΤΑΙ · Ο] ΓΑΡ Σ[Τ]ΑΥΡΩΘΕΙΣ Κ[ΥΡΙΟΣ ΥΠΗΚΟΟΣ ΓΕΓΟΝΕ ΜΕΧΡΙ ΘΑΝΑΤΟΥ] [Богатство монаха је послушност. Онај ко њу стекне биће услишен од Бога, јер распети Господ био је послушан до смрти]. Приписује се ави Иперехију.[12a]

На источном зиду, јужно од улаза у наос, насликана су три света монаха, од којих први нема свитак, док текстови друге двојице позивају на уздржавање од обилног јела. Почетак текста исписаног на свитку средишње фигуре скоро је у потпуности уништен: [Μ]Η ΑΠΑ[ΤΩ ΜΟΝΑΧΕ] Χ[Ο]Ρ[ΤΑ]ΣΙΑ ΚΟΙΛΙΑΣ · Η Υ[ΠΟΤΑΓΗ] ΔΕ ΜΕΤΑ ΕΓΚΡΑΤ[Ε]ΙΑΣ ΥΠΟΤΑ[ΣΣΕΙ] ΤΟΥΣ [Δ]ΕΜΟΝΑΣ [Да те не превари, монаше, ситост стомака. Покорност пак с уздржљивошћу потчињава демоне]. Ипак, његове лакуне могуће је попунити на основу сликарског

---

[10] О двема основним формама рукописних збирки изрека и поука (апофтегми) египатских преподобника, алфабетској и систематској, које су у славистици познате као Азбучни и Скитски патерик, v. М. Марковић, *Илустрације патеричких прича у припрати хиландарског католикона*, in: *Осам векова Хиландара. Историја, духовни живот, књижевност, уметност и архитектура*, ed. В. Кораћ, Београд 2000, 522–523 (с литературом).

[11] *Apophthegmata patrum*, in: PG 65, 184C–D.

[12] Joannes Moschus, *Pratum spirituale*, in: PG 87/3, 2969B.

[12a] *Les apophtegmes des Pères. Collection systématique. 2, Chapitres X–XVI*, ed. J.-C. Guy, Paris 2003, 266 (XIV, 19).



Сл. 5. Силазак Свеӣоī духа на айосшоле, дешаљ
Fig. 5. Descent of the Holy Spirit, a detail

приручника Дионисија из Фурне, који наводи да се цитирани текст исписује на свитку св. Антонија Великог.[13] Први део текста представља делимично модификовану Антонијеву поуку преузету из његовог житија: Μὴ ἀπατᾶσθαι χορτασίᾳ κοιλίας.[14] Други део је такође Антонијева поука, али преузета из Азбучног патерика и мало измењена у завршном делу, где уместо речи θηρία (звери) стоји τοὺς δέμονας (sic): ἡ ὑποταγὴ μετὰ ἐγκρατείας ὑποτάσσει θηρία.[15]

Свитак који држи трећи монах приказан на источном зиду припрате доста је добро очуван: + Η ΓΑΣ[ΤΡΙΜΑΡ]ΓΙΑ ΜΗΤΗΡ ΕΣΤΙΝ ΤΗΣ ΠΟΡΝΕΙΑΣ · ΚΑΙ Ο ΚΡΑΤΩΝ ΓΑΣΤΡΟΣ [ΔΥ]ΝΑΤΕ ΚΡΑΤΕΙΝ ΚΑΙ ΠΟΡΝΕΙΑΣ ΚΑΙ [ΓΛΩ]ΣΣΗΣ [Претерано једење је мајка блуда. Ко обузда стомак, може да обузда и блуд и језик]. Текст представља спој двеју поука преузетих из Скитског патерика, које се неодређено приписују неком анонимном монаху.[16]

На јужном зиду припрате насликана су још четири преподобника, од којих прва тројица имају свитке у руци. Сви су окренути ка западном зиду, на коме нажалост није сачуван живопис у зони стојећих фигура.

На свитку прве фигуре до источног зида припрате (сл. 19) читају се следеће речи: + ΠΟΛΛΟ[Ι ΠΕΙ]ΡΑΖΟΜΕΝΟΙ ΕΚ ΣΩΜΑΤΙΚΩΝ ΗΔ[Ο]ΝΩΝ ΜΗ ΠΛΗΣΙΑΣ[Α]ΝΤ[Ε]Σ ΣΩΜΑΣΙ ΚΑΤΑ ΔΙΑ[ΝΟ]ΙΑΝ ΕΞΕΠΟΡΝΕΥΣΑΝ ΚΑΙ ΤΩΝ ΣΩΜΑΤΩΝ ΠΑΡΘΕΝΩΝ ΦΥΛΑ[ΣΣΟΜΕ]ΝΩΝ ΚΑΤΑ ΨΗΧ[ΗΝ ΕΚΠΟΡ]ΝΕ[ΥΟΥ]ΣΙΝ [ΚΑΛΟΝ ΟΥΝ ΑΓΑΠ]ΗΤΟΙ [ΠΟΙΕΙΝ ΤΟ ΓΕΓΡΑΜΜΕΝΟΝ ΚΑΙ ΠΑΣΗ ΦΥΛΑΚΗ ΤΗΡΕΙΝ ΕΚΑΣΤΟΝ ΤΗΝ ΕΑΥΤΟΥ ΚΑΡΔΙΑΝ] [Многи који имају искушења телесних уживања, иако се нису приближили телу, учинили су блуд умно, и чувајући тела девственим чине блуд у души. Добро је дакле, љубљени, чинити оно што је написано и да сваки чува своје срце у свакој будности]. Реч је о поуци која је дословно преузета из Скитског патерика. Приписује се ави Геронтију из Петре.[17]

Свитак следеће фигуре је у веома лошем стању, па се не може прочитати текст који је на њему био исписан, док је на свитку трећег монаха опет цитиран Азбучни патерик, овог пута једна од поука приписаних ави Пимену: + Η ΠΟΝΗΡΙΑ ΤΗΝ ΠΟ[ΝΗ]ΡΙΑΝ ΟΥΔ[ΑΜΩΣ ΑΝ]ΑΙΡΕΙ ΑΛ[Λ' ΕΑΝ Τ]ΙΣ ΣΕ ΚΑΚΟ[ΠΟΙΗΣΗ] ΕΥΠΟΙΗΣΟΝ Α[ΥΤΩ] ΙΝΑ ΔΙΑ ΤΗΣ ΑΓΑΘΟΠΟΙΙΑΣ ΑΝΕΛ[Η]Σ [Τ]ΗΝ ΠΟΝΗΡΙΑΝ [Злоћа се злоћом никада не отклања, него ако ти неко учини зло, учини му добро дело да би доброчинством отклонио злоћу].[18]

Иконографски програм храма Светог Николе Родијаса је постављен веома логично и следи углавном устаљени програм живописа у црквама средњовизантијског периода. Постоје нека мања одступања која нису непозната у уметности XIII века, а сликар их је применио како би направио целину. Тако је, на пример, сцена Успења Богородице смештена на северном (сл. 6), уместо на западном зиду, као што се најчешће дешавало. Сцена заузима велику површину северног зида и састоји се од два дела. У централном делу види се положено тело Богородице на одру, Христос, апостоли и остали учесници догађаја, док је у горњем делу композиције насликана повест о чудесном доласку апостолâ у Јерусалим. Средишњи део северног зида наоса представљао је најпогодније место у цркви Светог Николе Родијаса за представу Успења Богородице с обзиром на то да су у непосредној близини насликане завршне сцене циклуса Великих празника, смештене у своду беме (Вазнесење) и протезиса (Духови). Такође, врло је могуће да је првобитна замисао творца иконографског програма била да повеже сцене из Богородичиног живота у једну целину будући да је Успење насликано између северозападног травеја и протезиса, тј. између простора у којима су смештене сцене из циклуса Богородице.[19]

Сликање Успења на северном зиду наоса није била ретко у грчким споменицима XIII и XIV века. Довољно је само навести храмове са надвишеним попречним бродом. Од шеснаест таквих цркава у којима је сачувано Успење, у осам случајева оно је насликано на северном зиду.[20] Представа Успења на северном зиду насликана је, такође, у Светом Николи у Монемвасији,[21] Оморфи еклисији у Атини,[22] Богородици Перивлепти у Ми-

---

[13] *Διονυσίου του εκ Φουρνά Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης*, ed. Α. Παπαδοπούλου-Κεραμέως, Πετρούπολη 1909, 162.

[14] *Athanase d'Alexandrie. Vie d'Antoine*, ed. G. J. M. Bartelink, Paris 1994, 282 (55, 2). Место из Антонијевог житија инспирисано је једним стихом из књиге Премудрости Соломонове, 24, 15: μηδὲ ἀπατηθῇς χορτασίᾳ κοιλίας [Да те не превари ситост стомака].

[15] *Apophthegmata patrum*, in: PG 65, 88A–B.

[16] *Les apophtegmes des Pѐres. Collection systématique [1]. Chapitres I–IX*, ed. J.-C. Guy, Paris 1993, 226 (IV, 80–81).

[17] ibidem, 240–242 (V, 2).

[18] *Apophthegmata patrum*, in: PG 65, 365A.

[19] И у сажетим Богородичиним циклусима Рођење и Ваведење се програмски повезују са Благовестима или Успењем већ од XII века, у зависности од места које су заузимали. Cf. J. Lafontaine-Dosogne, *L'évolution du programme décoratif des églises de 1071 a 1261*, in: *Actes du XVe congrès international d'études byzantines*, I, 296–297.

[20] Цркве на Евбеји: Успење Богородице у Оксилиту, Богородица Одигитрија у Спиљес и Успење Богородице у Амаринтосу. Цркве у Арголиди: Света Тројица и Свети Арханђели (Свети Андреј) у селу Кранидију, Свети Арханђели (Свети Власије) у Арахнеу. Цркве у Лаконији: Свети пророк Илија у селу Амиклес, Свети Арханђели у селу Горица и две цркве у Крокеону, Свети Димитрије и Успење Богородице. О месту сликању Успења Богородице, као и о иконографским програмима наведених византијских храмова са надвишеним крстообразним сводовима, v. Γ. Φουστέρης, *Εικονογραφικά προγράμματα σε βυζαντινούς σταυρεπίστεγους ναούς*, Θεσσαλονίκη 2005 (непубликована докторска дисертација), 109, 120, 122, 160–161, 164–168, 170,172, 217–219, 228, 234, 240–242.

[21] Ν. Δρανδάκης, *Οι τοιχογραφίες του Αγ. Νικόλαου Μονεμβασίας*, ΔΧΑΕ 9 (1977–1979) 40–41, εικ. 2, πιν. 15.

[22] Α. Βασιλάκη-Καρακατζάνη, *Οι τοιχογραφίες της Όμορφης Εκκλησιάς στην Αθήνα*, Αθήνα 1971, 50.



Сл. 6. Северна сӣрана наоса
Fig. 6. The northern side of the nave

стри,[23] као и у цркви Преображења у селу Плакоти, између Јањине и Игуменице. Она се датира у почетак XIII века и налази се на простору који је припадао Епирској деспотовини.[24]

У Светом Николи Родијасу може се са сигурношћу препознати шест сцена из Богородичиног циклуса. Два веома важна догађаја, Ваведење и Сусрет Богородице и Јелисавете, приказана су у протезису. Сликање Ваведења у олтарском простору представља уобичајено решење које се среће и у иконографским програмима других споменика. Такво решење смисаоно одговара садржају сцене (Богородица улази у Светињу над Светињама Соломоновог храма). Олтарски простор хришћанских храмова поистовећиван је са Светињом над Светињама јудејског храма.

У Богородичином циклусу у Светом Николи Родијасу није уочена сцена Рођења Богородице. Било би чудно да је та представа била изостављена с обзиром на чињеницу да је празник Богородичиног рођења, заједно са Ваведењем и Успењем, уврштен међу Велике празнике крајем XI века и скоро увек се сликао у оквиру Богородичиног циклуса. Будући да су на јужном делу свода северозападног травеја насликане почетне сцене циклуса (Благовести Ани и Јоакиму, Сусрет на Златним вратима), логично је претпоставити да се на северној страни истог свода налазило Рођење Богородице (схема 1, бр. 109). Данас се на том месту назире само сликана архитектура (три лука) и одећа неколико стојећих фигура на левој страни, што није довољно за поуздану идентификацију сцене.

Сцене из христолошких циклуса су у Светом Николи Родијасу веома логично распоређене и при томе није изостављен ниједан важан догађај из Христовог живота. Сликар прави неколико занимљивих решења приликом избора места за одређене представе и њихово груписање. Тако је у горњој зони ђаконикона насликао програмску целину која се односи на тајну Христовог оваплоћења, обогаћену алузијама на Спаситељево страдање. На јужној страни подужног свода представљено је Сретење, док се наспрам њега, на северној страни, налази Поклоњење анђелâ, а између те две сцене у тимпанону источног зида смештена је представа Старца дана. Још од X века постојала је тенденција да се представа Сретења слика у близини олтара, пошто је и сâм догађај обележавао улазак у олтар и префигурацију евхаристијског дара.[25] У Светом Николи Родијасу представа Сретења чини истовремено и пандан сцени Ваведења Богородице, која се налази у протезису.

Увођење Старца дана у програмску целину горње зоне ђаконикона која се односи на оваплоћење Христово несумњиво је инспирисано делима појединих црквених писаца и химнографијом празника Сретења. У хомилији о рођењу Христовом, која се приписује Атанасију Александријском († 373), каже се: Ὁ Παλαιὸς τῶν ἡμερῶν παιδίον γέγονεν [Старац дана дете постаде].[26] Слична

---

[23] G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra*, Paris 1910, pl. 116/4.

[24] Већина фресака у тој цркви налази се испод слоја креча, укључујући и део Успења. Споменик није публикован, а за основне податке о њему v. Ε. Τσιγαρίδας, *Ειδήσεις εκ Θεσπρωτίας*, Αρχαιολογικά Ανάλεκτα εξ Αθηνών 2 (1969) 43–44; Τσουρής, *Ο κεραμοπλαστικός διάκοσμος*, 7, 115; P. Soustal, *Nikopolis und Kephallenia*, Wien 1981, 219; Βοκοτόπουλος, *Η τέχνη στην Ήπειρο*, 51; *Τα Βυζαντινά μνημεία της Ηπείρου*, 241–244.

[25] J. M. Spieser, *Liturgie et programmes iconographiques*, Travaux et memoires 11 (1991) 580.

[26] *Athanasii Sermo in Nativitatem Christi*, in: PG 28, 961A. Хомилија се налази међу Атанасијевим делима спорног порекла (*spuria*).



Сл. 7. Сусрет Јоакима и Ане
Fig. 7. Meeting of the Anne and Joachim

идеја је више пута исказана и у служби празника Сретења (2. фебруар): Ὁ παλαιὸς ἡμερῶν, ὁ καὶ τὸν νόμον πάλαι ἐν Σινᾷ δοὺς τῷ Μωσεῖ, σήμερον βρέφος ὁρᾶται [Старац дана, који је некада дао Мојсију Закон на Синају, данас бива виђен као младенац; вечерње, прва стихира на литији];[27] Ὁ παλαιὸς ἡμερῶν, νηπιάσας σαρκί, ὑπὸ Μητρὸς Παρθένου τῷ Ἱερῷ προσάγεται [Старац дана, поставши младенац телом, приноси се у храм од Мајке Дјеве; вечерње, стихира на *И нињa* на литији].[28]

Несумњиво да се у вези са представом Старца дана и Сретења налази и сцена Поклоњења анђелâ, будући да се у трећој стихири на литији датог празника каже следеће: Ὅνπερ οἱ ἄνω λειτουργοὶ τρόμῳ λιτανεύουσι, κάτω νῦν ὁ Συμεών, ὑλικαῖς ἀγκάλαις δεχόμενος, τὸ θεῖον τοῖς ἀνθρώποις ἑνοῦσθαι ἐκήρυττε [Онога коме се вишњи служитељи са страхом моле, доле сада Симеон у телесно наручје примајући, проповедао је сједињење Божанства са људима].[29] Штавише, могло би се рећи да се можда у тим речима налази извор инспирације за програмско решење из горње зоне ђаконикона, с обзиром на то да распоред представа следи речи стихире: у средини је насликан Старац дана, с његове десне стране, на северном зиду, ка њему се приклањају анђели у поворци, док је на јужном зиду представљено Сретење. И присуство крста који је пободен испред поворке, коме се анђели такође клањају, као и симбол страдања у руци првог анђела, треба довести у везу са поменутим празником. Како у новозаветном опису догађаја Сретења (Лк 2, 35), тако и у химнографији датог празника, провлачи се и идеја Христовог страдања, које је Богородици предсказао старац Симеон: Καὶ σοῦ τὴν καρδίαν ἄφθορε, ῥομφαία διελεύσεται, Συμεὼν τῇ Θεοτόκῳ προηγόρευσεν, ἐν Σταυρῷ καθορώσης, τὸν Υἱὸν ᾧ βοῶμεν· Εὐλογητὸς ὁ Θεός, ὁ τῶν Πατέρων ἡμῶν [И твоје ће срце, непорочна, мач пробости, Симеон предсказа Богородици, на Крсту ћеш видети Сина коме вапијемо: благословен си Боже отаца наших; јутрење, четврти тропар седме песме канона].[30]

Занимљива је, затим, и иконографија представе Тајне вечере, као и њено место у програму (сл. 2). Иако суочен с недостатком простора, сликар није хтео да изостави почетни догађај из циклуса Страдања, па га је сместио у веома ускoj зони на западном зиду јужног крака крста, која би, иначе, била најпогоднија за бисте светитеља у медаљонима. Апостоли су постављени у хоризонталном низу, како седе за правоугаоним столом, изузев једног са леве стране. Он седи на зачељу и види му се цело тело. У средини је Христос који благосиља. Представљен је тренутак када апостол Јован пада на Христове груди, што одговара опису у Јовановом јеванђељу (Јн 13, 25). Оштећења не дозвољавају разазнавање осталих апостола, насликаних како живо гестикулишу рукама. На столу су једна велика посуда, нож и комади хлеба. У левом углу, у позадини, назиру се велика врата, док је у десном архитектонска кулиса. У уметности пре епохе Палеолога фигуре су у представама Тајне вечере обично распоређене око полукружног или правоугаоног стола тако што се Христос углавном сликао бочно од апостолâ, као на пример у Каранлик килисе у Кападокији,[31] а не у средини између групе ученика, као што је то случај у Светом Николи Родијасу и неким каснијим споменицима, нпр. у солунском Светом Николи Орфаносу, Протатону, Ватопеду итд.[32] Врло је необично и место на којем је насликан Мандилион у средишњем делу олтарске конхе, веома ниско, непосредно изнад пода (сл. 11). Нерукотворени образ Христов најчешће је сликан у горњим зонама живописа, али у једној мањој групи споменика приказан је у нижим зонама беме, понекад чак у средишту Литургијске службе отаца цркве. Тако је, на пример, у цркви Свете Варваре у грузијском месту Кхе, у провинцији Сванетији,[33] затим у Светом Николи у Монемвасији,[34] Светом Созонту у Геракију,[35] као и у два споменика у Фтиотиди: у Светом Николи Кампиону (1275–1300) и Светом Николи Ексархосу (1275–1300).[36] Ова не тако честа пракса сликања Мандилиона у олтарској апсиди између светих архијереја доводи се у везу са спорним питањем сликања Христа Агнеца у оквиру Службе архијереја.[37] Ваља, међутим, нагласити да у неколико примера, укључујући и Светог Николу Родијаса, није реч о типичној представи Нерукотвореног образа него пре о икони. Лик Христов није насликан на тканини која би била обешена и на којој би се видели набори или ресе како би се стекао утисак да је у питању платно, што је било уобичајено за представе Мандилиона.[38] У Светом Николи Родијасу Христов лик је насликан у четвртастом оквиру на жутој подлози тако да представа у потпуности

---

27 *Μηναίον του Φεβρουαρίου περιέχον άπασαν την ανήκουσαν αυτώ ακολουθίαν*, Αθήνα 1972, 14.

28 *Μηναίον του Φεβρουαρίου*, 15.

29 *Μηναίον του Φεβρουαρίου*, 14.

30 *Μηναίον του Φεβρουαρίου*, 18. Cf. вечерње, стихира на *Слава и нињa* на *стиховње*, in: *Μηναίον του Φεβρουαρίου*, 15.

31 C. Jolivet-Lévy, *La Cappadoce médiévale. Images et spiritualité*, Paris 2001, pl. 84.

32 M. G. Parani, *Reconstructing the Reality of Images*, Leiden–Boston, 2003, pl. 184–186.

33 T. Velmans, *L' église de Khé, en Géorgie*, Zograf 10 (1979) 74–78, fig. 6, 8.

34 Δρανδάκης, *Οι τοιχογραφίες του Αγ. Νικολάου*, 38, 44.

35 N. K. Μουτσόπουλος, Γ. Δημητροκάλλης, *Γεράκι. Οι εκκλησίες του οικισμού*, Θεσσαλονίκη 1981, 214, εικ. 338, 339.

36 Χ. Κωνσταντινίδη, *Το Άγιο Μανδήλιο μεταξύ των ιεραρχών. Ένα ακόμα σύμβολο της θείας Ευχαριστίας*, in: *Λαμπηδών. Αφιέρωμα στη μνήμη της Ντούλας Μουρίκη*, 2, ed. M. Ασπρά-Βαρδαβάκη, Αθήνα 2003, 486–487, εικ. 5–6.

37 Κωνσταντινίδη, *op. cit.*, 484–485. У том смислу посебно је, међутим, важан пример из цркве Светог Созонта у Геракију где се у оквиру Службе архијереја јавља Мандилион, али и Христос Агнец (Мелисмос), који је насликан непосредно испод Нерукотвореног образа, v. Μουτσόπουλος, Δημητροκάλλης, *Γεράκι*, 183, 214, εικ. 296–298.

38 Κωνσταντινίδη, *op. cit.*, 485–486, 488.



Сл. 8. Ваведење Богородице
Fig. 8. Presentation of the Virgin in the Temple

подсећа на дрвену икону, каква је на пример икона Мандилиона из Третјаковске галерије у Москви.[39] Сличан пример у зидном сликарству сачуван је у поменутој цркви Светог Николе Ексархоса у Фтиотиди.

Занимљиво је што су у иконографски програм Светог Николе Родијаса укључене представе Три јеврејска младића у огњеној пећи (сл. 15) и Седам ефеских младића (сл. 16), насликане у западним угаоним травејима наоса. Сликар примењује принцип симетричног размештања тих представа као пандана. При томе је важно имати на уму да су у њиховој непосредној близини, у југозападном травеју и западном краку крста, распоређене композиције из циклуса страдања Христовог. То можда није случајно ако се има у виду да су обе сцене вековима имале симболично значење, односно служиле су као праобрази човековог спасења које је извршено Христовим страдањима и васкрсењем.[40]

У литератури преовладава мишљење да су у Светом Николи Родијасу заступљена иконографска решења карактеристична за средњовизантијски период и да не постоје никакве новине како у илустрацијама догађаја тако и у избору појединачних фигура.[41] У наставку текста ће бити показано да сликар цркве Светог Николе, ипак, више пута одступа од познатих средњовизантијских модела и, штавише, примењује иконографска решења која ће доминирати од друге половине и краја XIII века, па чак и касније, у познијој фази епохе Палеолога.

И програм куполе у погледу распореда фигура на први поглед следи средњовизантијске устаљене примере. Међутим, пророци су у тамбуру насликани на начин који је био карактеристичан за сликарство XIII века. Пророци су представљени у паровима и окренути су један према другом, као да међусобно разговарају (сл. 1). Овде треба напоменути да се такав начин међусобног повезивања фигура пророкâ појављује од почетка XIII века.[42] Примера ради, поменућемо да су тако у калоти куполе постављени пророци у Манију на Пелопонезу, у црквама Свети Георгије (познатија као Епископи)[43] и Аи Стратиго у селу Епано Буларија,[44] а у још развијенијем обли-

[39] V. Lazarev, *Die Russische Ikone*, Zürich–Düsseldorf 1997, 34–35, taf. 5.

[40] *The Oxford Dictionary of Byzantium*, ed. A. Kazhdan, III, New York–Oxford 1991, 1883.

[41] V. напомену бр. 3.

[42] Т. Παπαμαστοράκης, *Ο διάκοσμος του τρούλου των ναών της παλαιολόγειας περιόδου στην Βαλκανική Χερσόνησο και την Κύπρο*, Αθήνα 2001, 168–169.

[43] Τ. Παπαμαστοράκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα του τρούλλου του Αγίου Γεωργίου (Επισκοπής) στην Κίττα της Μάνης*, Αρχαιολογικά Ανάλεκτα εξ Αθηνών 20 (1987) 140–158.

[44] Ν. Β. Δρανδάκης, *Βυζαντινές τοιχογραφίες της Μέσα Μάνης*, Αθήνα 1995, 395, 415 σχέδ. 30, 31, εικ. 57, πίν. XIX, εικ. 32–33.



Сл. 9. Усӣење Богородице, дешаљ (фошо: И. М. Ђорђевић)
Fig. 9. Dormition, a detail (photo: I. M. Djordjević)

ку дијалога у манастиру Тарију на Родосу[45] и у цркви Светог Димитрија Кацуриса код Арте, око два километра удаљеној од Светог Николе Родијаса.[46] Нажалост, фигуре пророка у Светом Николи Родијасу сасвим су избледеле, па је сада могуће идентификовати само Јону и Језекиља. Треба напоменути да се пророк Јона редовно укључује у циклусе пророка од краја XIII века. На основу сачуваних примера може се приметити да се текст, који је исписан на његовом свитку у цркви Светог Николе (Јона 1, 1), ретко јавља.[47] У старијим споменицима налазимо га у Панагији Аракас у Лагудери на Кипру и у цркви Светих Арханђела у Тарију на Родосу.[48] Исти натпис је исписан



Сл. 10. Пoӣрсје јерараха у конхи олшара
Fig. 10. Busts of bishops in the altar conch

и у цркви Богородице Паригоритисе у Арти, крајем XIII века.[49]

Представа Ваведења у Светом Николи Родијасу удаљава се од средњовизантијских модела и поприма иконографска решења карактеристична за крај XIII и XIV век. Нови модел односи се на редослед приказаних фигура у поворци која прати малу Богородицу (сл. 8). Од краја XIII века до средине наредног столећа у монументалном сликарству Византије и Србије постао је преовлађујући нови иконографски тип представе Ваведења, у коме јерусалимске девојке заузимају средишње место и постају непосредни пратиоци мале Марије, док су њени родитељи, Јоаким и Ана, на зачељу поворке.[50] У зидном сликарству пре средине XIII века веома су ретке представе Ваведења у којима су непосредни пратиоци Богородице јерусалимске девојке.[51] На нови распоред личности у цркви Светог Николе Родијаса указао је већ Орландос у својој студији.[52] Не сме се, међутим, заборавити да је традиционални распоред фигура и даље негован у појединим срединама током друге половине XIII века (нпр. Бојана,[53] Градац,[54] Света Софија у Трапезунту,[55] Ариље[56] итд.).

Орландос се осврнуо на још један иконографски детаљ у поменутој сцени Ваведења. Реч је о висини јерусалимских девојака у односу на Богородицу. На фресци у Светом Николи Родијасу девојке су скоро исте висине као и мала Марија, мада су обично представљане знатно вишим од ње.[57] Једна девојка предводи поворку док су осталих шест постављене иза Богородице. Због недостатка простора само су код две видљива тела у целини

---

45 М. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Στο Θάρι της Ρόδου. Ο νάος και οι τοιχογραφίες της Μονής του Ταξιάρχη Μιχαήλ*, Αθήνα 2006, 69 πίν. 3, 12–16, 58–59.

46 Τ. Παπαμαστοράκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα του τρούλου του ναού του Αγίου Δημητρίου του Κατσούρη*, in: *Πρακτικά Διεθνούς Συμποσίου για το Δεσποτάτο της Ηπείρου* (Άρτα, 27–31 Μαίου 1990), Αθήνα 1992, 427–428.

47 Много су заступљеније речи трећег стиха друге главе његове књиге: Ἐβόησα ἐν θλίψει μου πρὸς κύριον τὸν θεόν μου, καὶ εἰσήκουσέν μου (Јона 2, 3).

48 О натписима које држи пророк Јона v. Παπαμαστοράκης, *Ο διάκοσμος του τρούλου*, 227–229, πίν. 10; A.-M. Gravgaard, *Inscriptions of Old Testament Prophecies in Byzantine Churches. A Catalogue*, Copenhagen 1979, 79 (139).

49 Α. Ορλάνδος, *Η Παρηγορήτισσα της Άρτης*, Αθήνα 1963, 121, πίν. 7.

50 J. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'Empire byzantin et en Occident*, I, Bruxelles 1964, 152; C. Grozdanov, *Sur la composition de la Presentation de la Vierge au temple dans la peinture byzantine a la fin du XIII et vers 1300*, Зограф 26 (1997) 55–63.

51 У литератури се за прву половину XIII века као примери најчешће наводе црква Светог Николе Родијаса, манастир Вронтама у Лаконији и манастир Бертубани у Грузији. Cf. Grozdanov, *op. cit.*, 59. Једино се, међутим, фреске Бертубанија могу са сигурношћу датирати у прву половину XIII века, и то у период између 1213. и 1222. године, пошто постоји ктиторска фреска краљице Тамаре (1184–1213) и њеног сина Георгија IV (1213–1222). Cf. Г. Н. Чубинашвили, *Пещерные монастыри Давид-Гареджи. Очерк по истории искусства Грузии*, Тбилиси 1948, 66–67, pl. 108.

52 Ορλάνδος, *Άγ. Νικόλαος της Ροδιάς*, 13.

53 Б. Пенкова, *Новооткришаша фреска „Въведение Богородично" в северния аркосолий в притвора на Боянската църква*, Palaeobulgarica XVIII/4 (1994) 109–114.

54 Д. Павловић, *Богородичин циклус у Благовешшенској цркви манасшира Градца*, Зограф 33 (2009) 87 сл. 2, 13.

55 G. Millet, D. Talbot Rice, *Byzantine painting at Trebizond*, London 1936, 99–100.

56 Д. Војводић, *Зидно сликарсшво цркве Свешог Ахилија у Ариљу*, Београд 2005, 134, таб. 18

57 Ορλάνδος, *Άγ. Νικόλαος της Ροδιάς*, 13. Сличан пример је на слоновачи из византијске колекције у берлинском Боде музеју, cf. A.

при чему може да им се прати и покрет, а од остале четири су насликане само главе. Последње три девојке у поворци носе запаљене свеће.

О блискости фресака Светог Николе Родијаса са сликарством епохе Палеолога могло би се говорити на основу још неких фресака из северног дела олтарског простора. Наиме, уколико је тачна наша претпоставка да сцене из друге зоне јужног зида протезиса припадају Богородичином циклусу и да једна од њих приказује Предају пурпурног платна Богородици, онда би се смело закључити да је у Светом Николи Родијасу био насликан развијен Богородичин циклус, карактеристичан управо за доба Палеолога. Чак и тада поменута сцена из циклуса била је у зидном сликарству веома ретка. Сачувано је само неколико примера: у Богородичиној цркви у селу Сушици код Скопља,[58] егзонартексу цариградске цркве Христа Хоре[59] и Богородици Перивлепти у Мистри.[60]

Представа Успења Богородице својим иконографским решењем такође се разликује од традиционалних, често заступљених средњовизантијских примера. У средишту сцене налазио се одар са положеним телом Богородице, који је уништен када је на том месту пробијен отвор за прозор. Крај одра стоји Христос, делимично сачуван, који у непокривеним рукама носи душу Богородице. У горњем делу представе приказана је повест о чудесном доласку апостола у Јерусалим. Тај догађај је илустрован у оквиру Успења у појединим споменицима X и XI века, попут Панагије Халкеон у Солуну и Свете Софије у Охриду, али се чешће уводи у сликарство тек у другој половини XIII века.[61] Добри примери сачувани су у Сопоћанима,[62] Богородици Кубелидики у Костуру,[63] Ариљу,[64] Богородици Перивлепти у Охриду[65] итд. У Старој Митрополији у Верији на западном зиду сачуван је мали део сцене Успења, који сведочи да је и ту постојала зона са по једним апостолом и анђелом у облаку.[66] Фреска из Верије има архаичније решење у односу на пример из Светог Николе Родијаса и датирана је у период пре 1230. године. У цркви Светог Николе анђели су насликани сваки појединачно, при томе, не у попрсјима, као у Старој Митрополији у Верији и Богородици Перивлепти у Охриду, него као фигуре у лету. У централном делу Успења појављује се већа скупина анђела са свећама, слично као у Сопоћанима и охридској Богородици Перивлепти. У целини узев, представа Успења Богородице из Светог Николе Родијаса блиска је примерима из друге половине XIII и XIV века.



Сл. 11. Мандилион
Fig. 11. Mandylion

У храму Светог Николе Родијаса нарочито је вредна пажње фреска из ђаконикона обележена натписом Η ΠΡΟΣΚΥΝΙΣΗΣ. На њој је приказана поворка анђела који се клањају крсту (сл. 3).[67] Реч је о јединственој сцени у византијској уметности. Постоји, међутим, неколико сличних представа у зидном сликарству друге половине XIII века у Грчкој, на пример, у храму Сретења у месту Софику (источна Коринтија, Пелопонез)[68] и испосници Светих отаца код Варасове у Етолији.[69] У оба наведена примера насликана су по двојица анђела у проскинези, а крст се налази између њих, док се у Светом Николи Родијасу тројица анђела клањају крсту и, уз то, усмерени су и према Старцу дана. На примеру из Софика постоји и натпис Η ΣΤΑΥΡΟΠΡΟΣΚΥΝΙΣΙΣ. Слична представа сачувана је и на Кипру, у испосници светог Неофита (1183–1196), где је дрвени крст уграђен у јужни зид, а у пољима изнад његовог хоризонталног крака насликана су два анђела у проскинези.[70] Наведене представе доводе се у везу са поклоњењем Часном крсту (Σταυροπροσκύνησις) током крстопоклоне, односно четврте недеље Великог поста. Церемонијал поклоњења Крсту почињао је у Цариграду, у царској палати, у трећу недељу поста, да би у понедељак четврте недеље Крст био пренет у цркву Свете Софије,[71] где је био изложен ради покло-

Goldschmidt, K. Weitzmann, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.–XIII. Jahrhundert*, II, Berlin 1934, 28, tab. IV, fig. 11.

[58] G. Babić, *Les fresques de Sušica en Macédoine et l'iconographie originale de leurs images de la vie de la Vierge*, CA 12 (1962) 308, fig. 6.

[59] P. Weiss, *Die Mosaiken des Chora-Klosters in Istanbul*, Stuttgart–Zürich 1997, 81. abb. 34; R. Ousterhout, *The Art of the Kariye Camii*, London 2002, 44.

[60] Ντ. Μουρίκη, *Τέσσαρες μη μελετηθείσαι σκηναί του βίου της Παναγίας εις την Περίβλεπτον του Μυστρά*, in: Αρχαιολογική Εφημερίς 1968, Αρχαιολογικά χρονικά, 1–6, πίν. Α–Δ.

[61] L. Wratislaw-Mitrovic, N. Okunev, *La Dormition de la Sainte Vierge dans la peinture médievale orthodoxe*, Byzantinoslavica 3 (1931) 140–141.

[62] В. Ј. Ђурић, *Сопоћани*, Београд 1991, 113, сл. 75

[63] Χ. Μαυροπούλου-Τσιουμή, *Οι τοιχογραφίες του 13ου αιώνα στην Κουμπελίδικη της Καστοριάς*, Θεσσαλονίκη 1973, 64–65, πίν. 15, 18–21.

[64] Војводић, *Ариље*, 128–129.

[65] В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, т. XV.

[66] Θ. Παπαζώτος, *Η Βέροια και οι ναοί της (11ος — 18ος αι.)*, Αθήνα 1994, 246–247, πίν. 5.

[67] Наведена представа је од стране А. Орландоса погрешно идентификована као Поклоњење мудраца, v. Ορλάνδος, *Άγ. Νικόλαος της Ροδιάς*, 142; cf. и Παπαδοπούλου, *Η Βυζαντινή Άρτα*, 68; Γιαννούλης, *Οι τοιχογραφίες των Βυζαντινών μνημείων της Άρτας*, 32.

[68] Μ. Κάππας, Γ. Φουστέρης, *Επανεξέταση δύο ναών του Σοφικού Κορινθίας*, ΔΧΑΕ 27 (2006) 62, εικ. 4.

[69] Α. Δ. Παλιούρας, *Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία. Συμβολή στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή μνημειακή τέχνη*, Αγρίνιο 2004², 80, 176–177, εικ. 182. Α. Βασιλακέρης, Μ. Φουντούλη, *Το ασκηταριό των Αγίων Πατέρων στη Βαράσοβα Αιτωλίας. Προκαταρκτική έκθεση*, in: *Διεθνές Ιστορικό και Αρχαιολογικό Συνέδριο Αιτωλοακαρνανίας (Β', Αγρίνιο, 2002). Πρακτικά*, 2, Αγρίνιο 2004, 537–538, πίν. 6.

[70] C. Mango, E. J. W. Hawkins, *The Hermitage of St. Neophytos and Its Wall Paintings*, DOP 20 (1966) 158, figs. 34, 45–46; N. Teteriatnikova, *Relics in the walls, pillars and columns of Byzantine churches*, in: *Восточнохристианские реликвии*, ed. А. Лидов, Москва 2003, 78–79, 87, fig. 4

[71] *Constantini Porphyrogeniti imperatoris De ceremoniis aulae byzantinae libri duo*, ed. I. I. Reiske, I, Bonn 1829, 549–550.



Сл. 12. Причешће Айосшола хлебом
Fig. 12. Communion of the apostles with the bread

његња све до петка,[72] када је поново враћан у палату.[73] У најнижој зони ђаконикона у Светом Николи Родијасу, наспрам Поклоњења анђела, насликане су и представе св. Константина и св. Јелене. Део крста који је сачуван испред анђела у проскинези сличан је великом крсту који држе први хришћански цар и његова мајка. И у испосници светог Неофита св. Константин и св. Јелена насликани су поред крста, коме се анђели клањају.[74]

Сцена Преображења је иконографски веома блиска познијим примерима из доба Палеолога. Представа се састоји из три дела: пролога и епилога чудесног догађаја на Тавору (одлазак и повратак Христов са горе; сл. 20) и централног приказа на гори Тавор, односно самог догађаја Преображења. Композиција заузима већи део јужног зида наоса. У централном делу горње зоне смештен је Спаситељ у мандорли унутар које се шире зраци. Интересантно је да Христос није одевен у беле хаљине, што би било у сагласности са текстовима у којима је описан догађај Преображења и како је то било уобичајено у иконографији, него има светлоплави хитон и преко њега светлоцрвени огртач, као у минијатури из Хлудовског Псалтира.[75] Десном руком благосиља, а у левој је држао свитак. Поред Христа су насликани пророк Илија (лево) и пророк Мојсије (десно). Ликови апостола Петра, Јована и Јакова, који се обично налазе у предњем плану композиције, у дну слике, уништени су приликом накнадног пробијања прозора на јужном зиду. Нешто ниже у односу на средишњи призор, са источне стране, насликане су четири фигуре које се у поворци пењу на гору Тавор (сл. 20). Први иде апостол Петар, а за њим следе Христос и апостоли Јаков и Јован. Боја Христове одеће је другачија од оне коју носи на представи Преображења (хитон је пурпурне боје, а хламида светлоплаве). Исти распоред фигура се јавља и у сцени силаска са Тавора, која се налази десно од прозора. Ту је илустрована заповест Христова ученицима да не говоре о догађају коме су

[72] За опис тог обреда у Светој Софији v. J. Mateos, *Le Typicon de la Grande Église*, II, Roma 1963, 38–44.

[73] *Constantini Porphyrogeniti imperatoris De ceremoniis*, I, 550.

[74] Teteriatnikova, *Relics in the walls*, fig. 4,

[75] М. В. Щепкина, *Миниатюры Хлудовской псалтыри*, Москва 1977, илл. 88v.



Сл. 13. Причешће апостола вином
Fig. 13. Communion of the apostles with the wine

присуствовали (Мт 17, 7–9, Мк 9, 8–9). Христос се осврће према двојици апостола који иду иза њега обраћајући им се речима дословно преузетим из Матејевог јеванђеља (17, 9). Оне су исписане великим словима у врху композиције: [ΜΗΔΕΝΙ ΕΙΠΗΤΕ] ΤΟ ΟΡΑΜΑ ΕΩΣ ΟΥ Ο ΥΙΟΣ ΤΟΥ ΑΝΘΡΩΠΟΥ Ε[Κ ΝΕΚΡΩΝ ΑΝΑ]ΣΤΗ. У доњем делу фреске насликан је пејзаж, дрвеће и жбуње. Фигуре у централном делу представе Преображења су веома статичне, али пратеће епизоде на којима се Христос обраћа ученицима у покрету доприносе живљем ритму и реалистичнијем утиску целе композиције. Иако се наративна композиција Преображења заједно са приповестима које су претходиле и следиле том догађају појављује у византијској уметности у рукописима XI и XII века,[76] који су вероватно и сами били ослоњени на старије моделе, ипак су одговарајући примери у зидном сликарству познати тек од епохе Палеолога (Сопоћани,[77] Грачаница,[78] Хиландар,[79] Богородица Перивлепта у Мистри,[80] Конче,[81] Дечани,[82] Беренде,[83] итд.). У Светом Николи Родијасу сликар је насликао нимбове на главама апостола, а то је детаљ који се обично сматра архаичним у сцени Преображења. Међутим, сачувани примери с краја XIII и из XIV века сведоче да су се нимбови јављали на главама Христових ученика у представи Преображења и у позновизантијској уметности, на пример у Арињу,[84] у цркви Спаситеља у Алепохорију[85] и костурској Богородици Кубелидики.[86] Стога се може закључити да је сликање нимбова на главама апостола представљало детаљ који је био препуштен избору сликара. Представа из цркве Светог Николе по својој композицији у целини има доста сличности са минијатуром из Ивиронског четворојеванђеља бр. 5 (fol. 269β),[87] које се датује у време иза 1250. године.[88] Готово на идентичан начин су насликане две споредне епизоде, тј. пролог и епилог. Редослед фигура у поворци, њихова гестикулација и положај тела, начин на који се Христос обраћа ученицима, као и изрази

---

[76] G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIVe, XVe et XVI siècles, d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont Athos*, Paris 1960², 231, fig. 198–200.

[77] Б. Живковић, *Сопоћани. Цртежи фресака*, Београд 1984, 10,

[78] Б. Тодић, *Грачаница, сликарство*, Приштина 1999, сл. 37.

[79] G. Millet, *Monuments de l'Athos*, Paris 1927, pl. 67/2; М. Марковић, *Првобитни живопис главне манастирске цркве*, in: *Манастир Хиландар*, ур. Г. Суботић, Београд 1998, 237.

[80] Millet, *Monuments byzantins de Mistra*, pl. 119.9.

[81] С. Габелић, *Манастир Конче*, Београд 2008, 101, црт. 43.

[82] М. Марковић, *Циклус Великих празника,* in: *Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и Студије*, Београд 1995, 109–110, сл. 4.

[83] Е. Бакалова, *Стенописите на църквата при село Беренде*, София 1976, сл. 45.

[84] Војводић, *Ариље*, 125.

[85] Ντ. Μουρίκη, *Οι τοιχογραφίες του Σωτήρα κοντά στο Αλεποχώρι της Μεγαρίδος*, Αθήνα 1978, 22–23.

[86] Μαυροπούλου-Τσιούμη, *Κουμπελίδικη*, 55

[87] Α. Ξυγγόπουλος, *Ιστορημένα Ευαγγέλια Μονής Ιβήρων Αγ. Όρους*, Αθήνα 1932, εικ. 39; *Οι Θησαυροί του Αγίου Όρους. Εικονογραφημένα χειρόγραφα*, 2, ed. Σ. Πελεκανίδης, Π. Χρήστου, Χ. Μαυροπούλου-Τσιούμη, Σ. Καδάς, Αθήνα 1975, εικ. 31.

[88] О сложеној проблематици датирања овог кодекса v. K. Maxwell, *Paris, Bibliothèque Nationale de France, Codex Grec 54. Modus Operandi of Scribes and Artists in a Palaiologan Gospel Book*, DOP 54 (2000) 119–121.



Сл. 14. *Сӣарац дана*
Fig. 14. Ancient of Days



Сл. 15. *Три младића у ӣећи*
Fig. 15. Three young men in the fiery furnace

лица, веома подсећају на наведену минијатуру. Једина разлика је у томе што на минијатури апостоли немају нимбове.

Представа Крштења у припрати такође је опширнија у односу на познате средњовизантијске моделе. Основни садржај је допуњен слева, где је поред Претече, насликана једна брадата личност, која у руци држи развијен свитак. Тај део фреске је, међутим, скоро потпуно уништен. Види се само део свитка и део главе. Највероватније је реч о пророку, на чијем је свитку исписан текст пророчанства повезаног с крштењем Христовим. На такав закључак упућују прве две речи које се могу прочитати: [ΕΙ]ΠΕΝ Κ(ΥΡΙΟ)Σ. Сличан пример постоји у хиландарском католикону, где је насликан пророк Исаија са свитком на коме је цитиран један стих из његове књиге пророчанстава (Ис 1, 16).[89]

Из христолошког циклуса вреди још издвојити представу Ругања Христу (сл. 4), која у XIII веку није често сликана у византијским црквама. Представа из Светог Николе Родијаса у многим детаљима се приближава примерима из епохе Палеолога. Сликар је, у ствари, на северном зиду западног крака крста насликао два догађаја, Ругање Христу и Пут на Голготу, без бордуре која би раздвајала сцене. У првој композицији Христос је, у складу са традицијом, средишња фигура. Уз њега су четири војника у пуној ратној опреми, са панцирима и огртачима, а двојица имају и копља. У сцени, међутим, нема мноштва људи који се обично тискају око Христа. Сликар је број учесника свео на минимум. Поред војника, ту су још само три фигуре које својим гестовима и ставом, као и истегнутим рукавима на хаљини, карикирају церемонијални обичај проскинезе и прекривања руку поданика пред владарима. Представа Ругања са доста сличних детаља сачувана је у још два споменика из времена Епирске деспотовине: у Влахерни, надомак Арте,[90] и Светим Арханђелима у селу Костаниани код Додонија.[91]

Нарочити значај у цркви Светог Николе Родијаса има представа Седам ефеских младића (сл. 16). Сликање те сцене један је од најубедљивијих показатеља посебности иконографског програма цркве Светог Николе, будући да су свети младићи из Ефеса ретко укључивани у сликане ансамбле византијских храмова. Култ седморице младића појавио се у V веку, а нарочито је ојачао од IX столећа, када се јављају и најстарије познате иконографске представе.[92] Оне су сачуване у рукописима,[93] док се у зидном сликарству свети ефески младићи јављају тек од XI века. Најстарији сачувани пример потиче из цркве Свете Варваре у Соганлију, у Кападокији (1006–1021).[94] Ту су седморица младића насликани као засебне допојасне фигуре у четвртастим медаљонима,[95] а не као читаве

[89] Millet, *Monuments de l'Athos*, 64/2, 66/1, 66/2; Марковић, *Првобиӣни живоӣис*, 239.

[90] М. Ахимасту-Потамиану у својој монографији о Влахерни наводи да је сцена Ругања из те цркве нарочито занимљива због тога што представља најстарији сачувани пример са војницима у комплетној ратној опреми и са оружјем; v. Μ. Αχειμάστου–Ποταμιάνου, *Η Βλαχέρνα της Άρτας. Τοιχογραφίες*, Αθήνα 2009, 34, εικ. 13.

[91] Свети Арханђели у селу Костаниани су непубликован споменик. За основне информације о иконографском програму v. Δ. Ευαγγελίδης, *Βυζαντινά μνημεία της Ηπείρου, 1. Κωστάνιανη*, Ηπειρωτικά Χρονικά 6 (1931) 258–269; Φουστέρης, *Εικονογραφικά προγράμματα*, 42–52.

[92] О култу и иконографији Седам ефеских младића v. A. Nicolaides, *Les Sept Dormants d'Ephèse de la Panagia de Moutoullas à Chypre. Une peinture inédite de la seconde moitié du XIVe siècle*, Cahiers balkaniques 15 (1990) 103–117; A. Samellas, *Death in the eastern Mediterranean (50–600 A.D.). The Christianization of the East. An interpretation*, Tübingen 2002, 63–69; К. Димитријевић, *Предсӣава седам ефеских младића у Богородичиној цркви у Сӣуденици*, ЗЛУМС 36 (2008) 49–55.

[93] S. Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs du Moyen âge*, I, Paris 1966, 23, pl. 4, fol. 36r; V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967, T. 126; Щепкина, *Миниатюры Хлудовской псалтыри*, илл. 29.

[94] Jolivet-Lévy, *La Cappadoce*, 74, fig. 74, pl. 88, 89.

[95] Сличан пример постоји и у параклису манастира Светог Јована Богослова на Патмосу (1200), cf. Ντ. Μουρίκη, *Οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου της Μονής Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου στην Πάτμο*, ΔΧΑΕ 14 (1987–1988) 219–220, εικ. 26, 28–30, 46.



Сл. 16. Седам Ефеских младића
Fig. 16. Seven Sleepers of Ephesus



Сл. 17. Непознати ратници и св. Меркурије на јужном зиду
Fig. 17. Two unknown military saints and St. Merkourios, the southern wall

фигуре у групи, као у раним рукописима или на нешто млађој фресци из цркве Свете Софије у Охриду.[96] Представа из Светог Николе Родијаса знатно се разликује од устаљених иконографских решења. Светитељи, обележени натписима, смештени су унутар пећине у две групе. У првом плану су тројица — ΙΑΜΒΛΗΧΟΣ, ΑΝΤΟΝΙΝΟΣ и ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ, а у другом четворица — ΕΞΑΚΟΥΣΤΟΥΔΙΑΝΟΣ, [ΜΑΞΙΜΙ]ΛΙΑ[ΝΟΣ], ΙΩ[ΑΝΝΗΣ] и ΜΑΡΤΙΝΟΣ. Сви младићи су насликани као седеће фигуре.[97] Двојица су будни, док остали још увек спавају. Поред сваког младића постоје по две корпе обешене на металне обрамице, мада је обично симболично представљана само једна корпа у горњој зони сцене.[98] У Мартиновој близини је, осим корпе, насликана и посуда за воду. Одећа свих младића је богато украшена везом око рукава, врата, на рубовима хитона, а лепо им је декорисана и обућа.

Слични детаљи јављају се и на фигурама из представе Три јеврејска младића у пећи огњеној. Сва три младића су истог узраста, имају кратку косу, на главама су им идентичне капе, а и одећа им је украшена везом.

Сликање поменуте две сцене у једном храму било је веома ретко. Позната су само два примера — из Свете Софије охридске и Богородичине цркве у Студеници.[99]

Свети ратници у доњој зони цркве Светог Николе Родијаса насликани су с војничком опремом и наоружањем. У десној руци држе копље или мач, а у левој штит са украсним мотивима (сл. 17 и 18). Одевени су у кратке хитоне, уске панталоне и римске панцире са плочицама, преко којих носе огртаче причвршћене фибулом на десном рамену. На ногама су им чизме. Одела следе познате комнинске моделе, као на пример из цркве Светог Николе Касниција у Костуру.[100]

Од XII века ратници заузимају најниже зоне храмова, али се још увек понекад сликају и у вишој зони живописа. У Светом Николи Родијасу то је случај са св. Артемијем и једним непознатим ратником. Представа св. Артемија је занимљива и због тога што се он пре XIII века слика обично као мученик одевен у дугачки хитон,[101] док се најстарији познати примери његових представа у ратничкој опреми налазе у грузијској цркви Тимотесубани (прва четвртина XIII века) и цркви Светог Николе у Манастиру код Прилепа (1271).[102] Тим примерима може се придружити и представа св. Артемија из Светог Николе Родијаса. Светитељ је насликан у пуној ратној опреми, као и свети ратници, у најнижој зони живописа. У десној руци држи копље, док у левој носи огроман штит, много већих димензија од оних којима су наоружани остали свети ратници.

Присуство великог броја ратника у цркви Светог Николе Родијаса свакако треба посматрати и у контексту чињенице да је у Епирској деспотовини војска била од нарочитог значаја, будући да се држава током XIII века налазила у сталним ратовима. Границе су јој се често мењале, а њени владари су имали велике претензије не

[96] В. Ј. Ђурић, *Црква Свете Софије у Охриду*, Београд 1963, 4–5, сл. 40.

[97] У сличном положају су представљени и на једном панагијару из XV века који се налази у Националној библиотеци у Паризу. С једне стране је Богородица Оранта, а с друге су седморица ефеских младића. Cf. *Deomene. L'immagine dell'Orante fra Oriente e Occidente*, ed. A. Donati, G. Gentili, Milano 2001, n. 94, 223–224.

[98] За примере корпе поред сваког младића v. Димитријевић, *Представа седам ефеских младића*, 48.

[99] Од представе Седам ефеских младића насликане у католикону манастира Студенице сачуван је само фрагмент с деловима натписа, cf. Димитријевић, *op. cit.*, 43–45, 51.

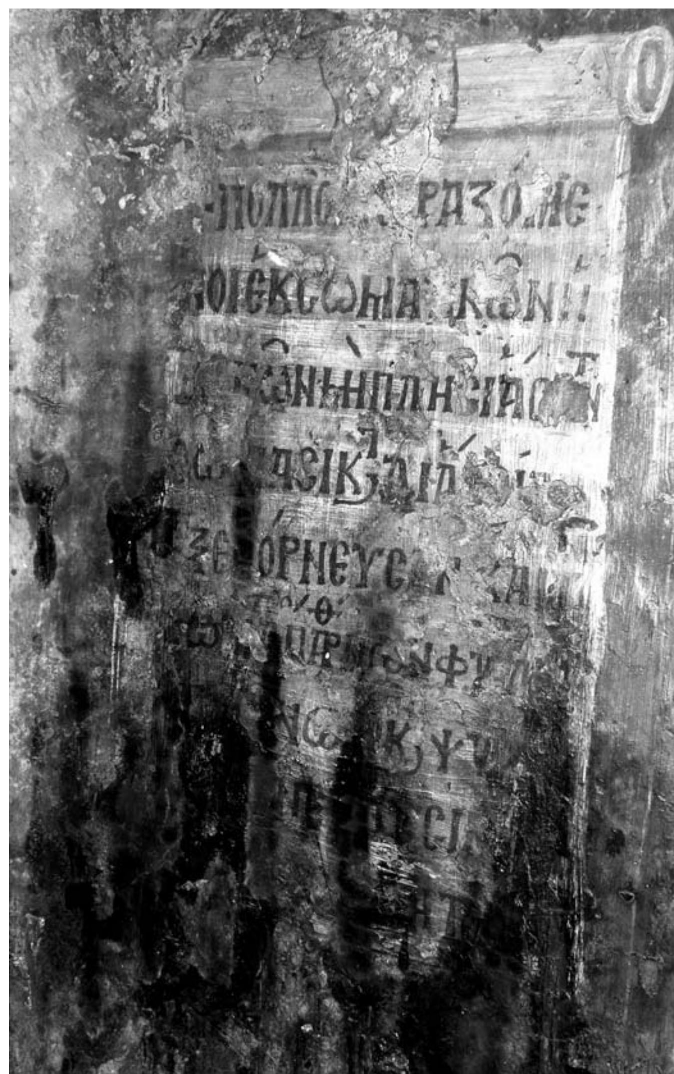
[100] Σ. Πελεκανήδης , Μ. Χατζηδάκης, *Καστοριά*, Αθήνα 1992, 60, εικ. 12, 13.

[101] М. Марковић, *О иконографији светих ратника у источнохришћанској уметности и о представама ових светитеља у Дечанима*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1995, 594.

[102] Д. Коцо, П. Миљковиќ-Пепек, *Манастир*, Скопје 1958, T. XXVII; Марковић, *op. cit.*, 594, n. 212.



Сл. 18. Апостол Петар и непознати ратници
Fig. 18. St. Peter and two unknown military saints



Сл. 19. Свитак са поуком аве Геронтија из Петре, јужни зид
Fig. 19. The unfolded roll with an apophthegm of Abba Gerontius of Petra, the southern wall

само у погледу суседних области, него су желели да освоје и Цариград.[103]

Живопис нартекса је, нажалост, у веома лошем стању, тако да није могућа детаљнија анализа његових иконографских и стилских особености. Запажа се, ипак, да је хагиографски циклус св. Николе веома развијен, што је карактеристично за XIII век, али не и за раније периоде у историји византијског живописа. Сликана житија мирликијског архијереја појављују се у монументалном сликарству у другој половини XII века, нпр. у Нерезима,[104] Светом Николи Касницију у Костуру[105] или у Светој Софији у Монемвасији.[106] Током XIII века илустровање житија постаје чешће, а број сцена унутар циклуса расте. При томе се све више наглашавају чуда. Развој хагиографске књижевности очито се рефлектовао и на иконографске програме византијских цркава XIII столећа.[107] Три најбоље сачуване житијне сцене у цркви Светог Николе Родијаса јесу Свети Никола спасава брод од олује, Свети Никола избавља три човека од смрти и Светог Николу доводе у школу. У првој сцени светитељ и морнари су насликани на начин који је примењиван током XIV века. Светитељ је у стојећем положају и постављен је ближе средини брода. Десна рука му је подигнута према небу, а у левој држи свитак.[108] Два морнара се налазе у десном делу барке у седећем положају. Нису успаничени и обојица с подигнутим рукама учествују у молитви заједно са светитељем. На примерима из XIII века, попут оних у Светој Софији у Монемвасији, Светом Николи у Мегали Кастањани у Манију, Бојани и Мелнику, светитељ је представљен у седећем положају, док строго гледа у морнаре који мирно седе испред њега и чекају да се догоди чудо.[109]

Делови житија св. Николе сачувани су у још два споменика из времена Епирске деспотовине, у проскомидији цркве Успења Богородице у Епископи[110] и у цркви Светог Јована Богослова у Евпалију Доридосу код Нафпакта.[111]

Као што је већ напоменуто, у горњим зонама јужног дела нартекса живопис је у веома лошем стању. Управо на том месту највероватније су биле насликане неке сцене које нису уобичајене у зидном сликарству XIII века. То се закључује на основу натписа на фрескама које су се налазиле у највишој зони јужног зида. На фресци насликаној до источног зида, десно од прозора, чита се текст: Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΜΕΤΑΛΜΒΑΝ[ΩΝ] ΤΟΝ ΑΝΘΡΑΚΑ. Он указује на ретко сликану представу Исаијине визије славе Господње. Тај догађај описан је у шестој глави књиге поменутог пророка. Очигледно је био

[103] О Епирској деспотовини v. D. Nicol, *The Despotate of Epiros*, Oxford 1957, 24–157.

[104] I. Sinkević, *The Church of St. Panteleimon at Nerezi. Architecture, programme, patronage*, Wiesbaden 2000, 66–71; D. Bardžieva-Trajkovska, *New Elements of the Painted Program in the Narthex at Nerezi*, Зограф 29 (2002–2003) 36, 41–46.

[105] Πελεκανήδης, Χατζηδάκης, *Καστοριά*, 51, 52, εικ. 18.

[106] Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas*, pl. 4. 1–4.

[107] Глигоријевић-Максимовић, *Особености хагиографских циклуса*, 155–163.

[108] На примерима из XIV века, нпр. у Светом Николи Орфаносу у Солуну, Светом Николи у селу Плаца (Мани), Старом Нагоричину и Грачаници, светитељ се слика на средини лађе, у усправном положају. Cf. Ševčenko, *op. cit.*, 101.

[109] За све наведене примере v. Ševčenko, *op. cit.*, 31, 34, 35, 101, pl. 7.6, 10.7.

[110] Ševčenko, *op. cit.*, pl. 7, 1–8.

[111] Β. Κατσαρός, *Οι τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου στο Ευπάλιο Δωρίδος. Προβλήματα αναθεωρήσεων*, in: *Actes du XVe congrès international d'études byzantines*, II, Athenès 1981, 241, 242, 250–251.



Сл. 20. Преображење, одлазак на Тавор, детаљ
Fig. 20. Transfiguration, a detail (Christ leading the apostles to Mount Tabor)

илустрован пасус где се говори о серафиму који је дотакао Исаијина уста живим угљеном узетим клештима са олтара небеске цркве (Ис 6, 6–7). Одговарајућа илустрација постоји у охридској Богородици Перивлепти (1295/1296), а око 1320. насликана је и у католикону Хиландара.[112] Најстарији примери описане визије пророка Исаије сачувани су на минијатурама IX века, нпр. у Хомилијама Григорија Богослова (*Par. gr. 510*, fol. 67v)[113] и Хришћанској топографији Козме Индикоплевста (*Vat. gr. 699*, fol. 72 v).[114] У живопису се јављају нешто касније. Најстарији познати примери сачувани су у Кападокији: црква Три крста у Ђули Дере, Свети апостоли у Синасосу (почетак X века)[115] и Панџарлик килисе/Свети Теодор (XI век).[116]

Поред визије пророка Исаије изгледа да је у нартексу Светог Николе Родијаса било још представа инспирисаних старозаветним текстовима. На такву претпоставку упућује натпис који је исписан на фресци насликаној поред Исаијине визије, лево од прозора јужног зида. Он помиње пророка Илију и Јелисеја […]ΗΛΙΑΣ [...]Τ[...] ΕΛΙΣ […].

И поред тога што сликарство у припрати треба да се очисти од чађи и наслага шалитре јасно се види да је оно из исте фазе као и живопис у наосу храма. Ако се поменуте сцене из нартекса упореде са сценама и појединачним фигурама из остатка храма приметиће се да су начин сликања ликова, као и детаљи на одећи идентични. Тако су, на пример, украси на рукаву и на хитону (око врата и на рубовима хитона) св. Николе на представи његовог чудесног спасавања брода изведени на исти начин као и украси одеће седам ефеских младића у наосу и многих појединачних фигура у олтару. И слова из натписа на фрескама у припрати идентична су са словима са натписа из централног дела храма и олтарског простора.

На први поглед примећује се да су у живопису Светог Николе Родијаса заступљени многи стилски елементи који су доминирали у другој половини XII века. Код фигура које су очишћене, нпр. у Причешћу апостола, јасно се види да су линије којима су уоквирена лица и ореоли веома дебеле, а у обради материје има линеаризма. Примењује се принцип симетрије тамо где се актери сцене деле у две једнаке групе, десно и лево од главне личности. Њихов распоред, међутим, битно се разликује од раније симетричне поделе пошто се фигуре смештају тако да продубљују простор. Стварању дубине простора доприносе, такође, архитектонске кулисе и пејзаж. Примера ради, у сцени Успења анђели су збијени у компактну масу чији предњи део чине стојеће фигуре са великим свећама у руци, док се иза њих у неколико редова смењују само главе или ореоли. У последњем плану виде се само врхови запаљених свећа, а сасвим у позадини, слева, насликана је једна већа, лепо украшена грађевина, која додатно продубљује композицију (сл. 9). Фигуре су прилично издужене и није наглашен њихов волумен, који је карактеристичан за сликарство XIII века, као на пример на фигурама из суседног споменика, Като Панагије у Арти.[117]

Нарочита пажња посвећена је сликању орнаменталних детаља којих има на грађевинама, одећи и многим другим местима. Најлепши орнаменти су сачувани на деловима намештаја и крчагу из сцене Причешће апостола вином (сл. 13). Занимљиво су украшене и плочице на панцирима светих ратника са ситним цветним орнаментима, нпр. св. Меркурије (сл. 17), војници на представи Ругања Христу (сл. 4). Цветним орнаментима су украшени и штитови свих светих ратника (сл. 17). Слични орнаменти постоје и на многим представама у манастиру Влахерни код Арте.[118]

Сликар веома успешно компонује боје користећи уједначен колорит живих боја, међу којима доминира светлоплава. Нарочито је вредна пажње употреба *lapis lazuli*, што ову цркву издваја од осталих провинцијалних споменика. Сличан колорит коришћен је и у Влахерни код Арте.

Више пута је напоменуто да иконографски програм цркве Светог Николе Родијаса карактерише наративност. Зограф успева да у оквиру једне сцене вешто укомпонује више догађаја, као што је то случај у представи Преображења, где постоје две пратеће епизоде. Поједини догађаји су додатно проширени, као на пример Успење са представом доласка апостола у Јерусалим или Крштење са фигуром пророка на чијем је свитку исписано његово пророчанство у вези са тим догађајем. Слично томе, уз Благовести је насликан пророк Исаија, који са текстом свога пророчанства, исписаним на свитку, најављује рођење

[112] Марковић, *Првобитни живопис*, 229.

[113] H. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale du VIe au XIVe siècle*, Paris 1929, pl. XXV.

[114] J. Lafontaine-Dosogne, *Théophanies — visions auxquelles participent les prophètes dans l'art Byzantin après la restauration des images*, in: *Synthronon. Art et archéologie de la fin de l'Antiquité et du Moyen âge*, Paris 1968, 137, fig. 9.

[115] Lafontaine-Dosogne, *op. cit.*, 138–139, fig. 1. и fig. 3.

[116] О наведеном примеру, као и уопште о иконографији и симболици визије пророка Исаије, v. Jolivet-Lévy, *La Cappadoce*, 95–96.

[117] Β. Παπαδοπούλου, *Οι βυζαντινές τοιχογραφίες της Μονής Κάτω Παναγίας*, Βυζαντινά 27 (2007) εικ. 7

[118] Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η Βλαχέρνα της Άρτας*, εικ. 5, 7, 10, 13, 17, 107–111.

Христово. И већи број других сцена у целом храму прате опширни натписи који се односе на насликани догађај.

Све натписе у цркви исписала је једна рука, док храм највероватније није осликао само један, него неколико зографа усаглашеног начина рада. Има, ипак, и разлика. Старац дана и фигуре из Духова и Прања ногу успешније су насликани и са много више пластичности него личности из Причешћа апостола у олтару.

Живопис Светог Николе Родијаса А. Орландос је датирао у прву половину XIV века.[119] В. Ј. Ђурић га смешта на почетак XIII века видећи у њему много сличности са сликарством Светог Николе Касниција и Светих Бесребреника у Костуру, као и са живописом Нереза и Курбинова.[120] Данас је општеприхваћено мишљење да су фреске у Светом Николи Родијасу настале у периоду око 1220. године и да представљају најстарији сачувани пример зидне декорације из ране фазе трајања Епирске деспотовине, када се она налазила на врхунцу моћи.[121] Тај став је, међутим, погрешан зато што постоје сачувани примери зидног сликарства с подручја деспотовине који су настали на самом почетку XIII века. Реч је о сликарству у Епископи у Мастру,[122] Светом Стефану у Ривију,[123] цркви Преображења у Плакотију,[124] као и о деловима живописа Старе митрополије у Верији[125] и цркве Успења у селу Епископи у Евританији.[126] Сликарство цркве Светог Николе Родијаса је, ипак, напредније по свим елементима, без обзира на то што задржава неке комнинске црте. Уз то, оно је по неким програмским, иконографским и стилским решењима блиско фрескама Влахерне у Арти, које се датирају у средину XIII века (до 1259).[127] Стога има више разлога да се фреске Светог Николе припишу другој половини XIII столећа, при чему треба имати у виду да оне превазилазе квалитет декорације многих споменика Арте и Епирске државе који се датирају у то време. Због тога цело питање мора остати отворено све док се не увећају расположива знања о уметницима који су радили у Епирској држави и њеној околини. Поред тога, неопходно је да се изврши чишћење фресака од дебелог слоја наслага шалитре (у наосу) и чађи (у нартексу) како би се могао темељније проучити стил зидног сликарства Светог Николе Родијаса.

---

[119] Ορλάνδος, *Άγ. Νικόλαος της Ροδιάς*, 147.

[120] V. Djurić, *La peinture murale byzantine XIIe et XIIIe siècle*, in: *Actes du XVe congrès international d'études byzantines*, I, 215.

[121] Βοκοτόπουλος, *Η τέχνη στην Ήπειρο*, 51; Παπαδοπούλου, *Η Βυζαντινή Άρτα*, 24.

[122] Π. Βοκοτόπουλος, *Μάστρου, Επισκοπή*, Αρχαιολογικόν Δελτίον 22 (1967), Χρονικά, 328–330; 24 (1969) Β′ 2, Χρονικά, 241, πιν. 240, 241α; 25 (1970) Β′ 2, Χρονικά, 299–300, πιν. 257–259; Παλιούρας, *Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία*, 75, 197–200.

[123] Δ. Κωνσταντίου, *Νεώτερα στοιχεία σε βυζαντινούς ναούς της Αιτωλοακαρνανίας*, Ηπειρωτικά Χρονικά 23 (1981) 275–283; Παλιούρας, *op. cit.*, 305–308, εικ. 305–308.

[124] V. напомену бр. 21.

[125] Παπαζώτος, *Η Βέροια και οι ναοί της*, 242–249.

[126] *Βυζαντινές τοιχογραφίες και εικόνες* (Εθνική Πινακοθήκη, Σεπτέμβριος–Δεκέμβριος 1996), ed. Μ. Χατζηδάκης, Αθήνα 1976, 27–37, 57–67, πιν. II–XVI, 3–18; *Βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη* (Αθήνα. Παλιό Πανεπιστήμιο, 26 Ιουλίου 1985 — 6 Ιανουαρίου 1986), ed. Λ. Κυπραίου, Αθήνα 1986, 47–48, εικ. 36–37.

[127] Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η Βλαχέρνα της Άρτας*, 68.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ — REFERENCE LIST

Αχειμάστου-Ποταμιάνου Μ., *Η Βλαχέρνα της Άρτας. Τοιχογραφίες*, Αθήνα 2009 (Acheimastou-Potamianou M., *Hē Vlacherna tēs Artas. Toichographies,* Athēna 2009).

Αχειμάστου-Ποταμιάνου Μ., *Η ζωγραφική της Άρτας στο 13ο αιώνα και η μονή της Βλαχέρνας κοντά στην Άρτα* in: *Πρακτικά Διεθνούς Συμποσίου για το Δεσποτάτο της Ηπείρου* (Άρτα, 27–31 Μαίου 1990), Αθήνα 1992, 180, εικ. 4–5 [Acheimastou-Potamianou M., *Hē zōgrafikē tēs Artas sto 13 aiōna kai hē monē tēs Vlachernas konta stēn Arta* in: *Praktika Diethnous Symposiou gia to Despotato tēs Hēpeirou* (Arta, 27/31 Maiou 1990), Athēna 1992, 180, eik. 4–5].

Αχειμάστου-Ποταμιάνου Μ., *Στο Θάρι της Ρόδου. Ο νάος και οι τοιχογραφίες της Μονής του Ταξιάρχη Μιχαήλ*, Αθήνα 2006 (Acheimastou-Potamianou M., *Sto Thari tēs Rodou. Ho naos kai hoi toichographies tēs Monēs tou Taksiarchē Michaēl*, Athēna 2006).

Apophthegmata patrum, PG 65, 88A–B, 184C–D.

Athanase d'Alexandrie, *Vie d' Antoine*, ed. G. J. M. Bartelink, Paris 1994.

Athanasii Sermo in Nativitatem Christi, PG 28, 961A.

Babić G., *Les fresques de Sušica en Macédoine et l'iconographie originale de leurs images de la vie de la Vierge*, CA 12 (1962) 308.

Бакалова Е., *Стенописите на църквата при село Беренде*, София 1976 (E. Bakalova, *Stenopisite na tsŭrkvama pri selo Berende*, Sofiia 1976).

Bardžieva-Trajkovska D., *New Elements of the Painted Program in the Narthex at Nerezi*, Zograf 29 (2002–2003) 36, 41–46.

Βασιλακέρης Α., Φουντούλης Μ., *Το ασκηταριό των Αγίων Πατέρων στη Βαράσοβα Αιτωλίας. Προκαταρκτική έκθεση*, in: *Διεθνές ιστορικό και αρχαιολογικό συνέδριο Αιτωλοακαρνανίας (Β', Αγρίνιο, 2002). Πρακτικά*, τ. 2, Αγρίνιο 2004, 537–538 [Vasilakerēs A., Phountoulēs M., *To askētario tōn Hagiōn Paterōn stē Barasoba Aitōlias. Prokatarktikē ekthesē*, in: *Diethnes historiko kai archaiologiko synedrio Aitōloakarnanias* (B, Αγρινιο, 2002), Praktika, t. 2, Agrinio 2004, 537–538].

Βασιλάκη-Καρακατζάνη Α., *Οι τοιχογραφίες της Όμορφης Εκκλησιάς στην Αθήνα*, Αθήνα 1971 (Vasilakē-Karakatzanē A., *Hoi toichographies tēs Omorphēs Ekklēsias stēn Athēna*, Athēna 1971).

Βοκοτόπουλος Π., *Η εκκλησιαστική αρχιτεκτονική εις την Δυτικήν Στερεάν Ελλάδα και την Ήπειρον από του τέλος του 7ου μέχρι του τέλους του 10ου αιώνος*, Θεσσαλονίκη 1992 (Vokotopoulos P., *Hē ekklēsiastikē architektonikē eis tēn Dytikēn Sterean Hellada kai tēn Hēpeiron apo tou telos tou 7ou mechri tou telous tou 10ou aiōnos*, Thessalonikē 1992).

Βοκοτόπουλος Π., *Η τέχνη στην Ήπειρο τον 13ο αι.*, in: *Η βυζαντινή τέχνη μετά την τέταρτη σταυροφορία. Η τέταρτη σταυροφορία και οι επιπτώσεις της, διεθνές συνέδριο* (Ακαδημία Αθηνών, 9–12 Μαρτίου 2004), Αθήνα 2007, 51–52 [Vokotopoulos P., *Hē technē stēn Hēpeiro ton 13 ai.*, in: *Hē vyzantinē technē meta tēn tetartē staurophoria. He tetartē staurophoria kai hoi epiptōseis tēs, diethnes synedrio* (Akadēmia Athēnōn, 9–12 Martiou 2004) Athēna 2007, 51–52].

Βοκοτόπουλος Π., *Επισκοπή Μάστρου,* Αρχαιολογικόν Δελτίον 22 (1967), Χρονικά 328–330 [Vokotopoulos P., *Episkopē Mastrou,* Archaiologikon Deltion 22 (1967), Chronika 328–330].

Βοκοτόπουλος Π., *Επισκοπή Μάστρου*, Αρχαιολογικόν Δελτίον 24 (1969) Β′ 2 — Χρονικά 241, πιν. 240, 241α [Vokotopoulos V., *Episkopē Mastrou,* Archaiologikon Deltion 24 (1969) B′ 2 — Chronika 241, pin. 240, 241a].

Βοκοτόπουλος Π., *Επισκοπή Μάστρου*, Αρχαιολογικόν Δελτίον 25 (1970) Β′ 2 — Χρονικά, 299–300 [Vokotopoulos P., *Episkopē Mastrou,* Archaiologikon Deltion 25 (1970) B 2 — Chronika, 299–300].

Βυζαντινές τοιχογραφίες και εικόνες (Εθνική Πινακοθήκη, Σεπτέμβριος–Δεκέμβριος 1996), ed. Μ. Χατζηδάκης, Αθήνα 1976 [*Vyzantines toichographies kai eikones* (Ethnikē Pinakothēkē, Septemvrios–Dekemvrios 1996), ed. M. Chatzēdakēs, Athēna 1976].

Βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη (Αθήνα. Παλιό Πανεπιστήμιο, 26 Ιουλίου 1985 — 6 Ιανουαρίου 1986), ed. Λ. Κυπραίου, Αθήνα 1986 [*Vyzantinē kai metavyzantinē technē* (Athēna, Palio Panepistmio, 26 Iouliou 1985 — 6 Ianouariou 1986), ed. L. Kypraiou, Athēna 1986].

Chatzidakis M., *Aspects de la peinture murale du XIIIe siècle en Grèce*, in: *L' art byzantin du XIIIe siѐle, Symposium de Sopoćani de 1965, Belgrade* 1967, 61, fig. 2.

Constantini Porphyrogeniti imperatoris De ceremoniis aulae byzantinae libri duo, ed. I. I. Reiske, I, Bonn 1829.

Чубинашвили Г. Н., *Пещерные монастыри Давид-Гареджи. Очерк по истории искусства Грузии*, Тбилиси 1948 (Chubinashvili G. N., *Peshchernye monastyri David-Garedzhi. Ocherk po istorii iskusstva Gruzii*, Tbilisi 1948).

Deomene. L'immagine dell'Orante fra Oriente e Occidente, ed. A. Donati, G. Gentili, Milano 2001.

de Strycker E., *La forme la plus ancienne du Protévangile de Jacques. Recherches sur le Papyrus Bodmer 5, avec une édition critique du texte grec et une traduction annotée*, Bruxelles 1961.

Димитријевић К., *Представа седам ефеских младића у Богородичиној цркви у Студеници*, ЗЛУМС 36 (2008) 43–55 (Dimitrijević K., *Predstava sedam efeskih mladića u Bogorodičinoj crkvi u Studenici*, ZLUMS 36 (2008) 43–55).

Διονυσίου του εκ Φουρνά Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης, ed. A. Παπαδοπούλου-Κεραμέως, Πετρούπολη 1909 (*Dionysiou tou ek Fourna Hermēneia tēs zōgraphikēs technēs*, ed. A. Papadopoulou-*Kerameōs*, Petroupolē 1909).

Δρανδάκης Ν., *Βυζαντινές τοιχογραφίες της Μέσα Μάνης*, Αθήνα 1995 (Drandakēs N., *Vyzantines toichographies tēs Mesa Manēs*, Athēna 1995).

Δρανδάκης Ν., *Οι τοιχογραφίες του Αγ. Νικόλαου Μονεμβασίας*, ΔΧΑΕ 9 (1977–1979) 40–41 [Drandakēs N., *Hoi toichographies tou Hag. Nikolaou Monemvasias*, Deltion XAE 9 (1977–1979) 40–41].

Dufrenne S., *L'illustration des psautiers grecs du moyen age*, I, Paris 1966.

Djurić V. J., *La peinture murale byzantine XIIe et XIIIe siècle*, in: *Actes du XVe Congrѐs International d'études Byzantines*, I, Athѐns 1979, 215.

Ђурић В. Ј., *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974 (Djurić V. J., *Vizantijske freske u Jugoslaviji*, Beograd 1974).

Ђурић В. Ј., *Сопоћани*, Београд 1991[2] (Djurić V. J., *Sopoćani*, Beograd 1991[2]).

Ђурић В. Ј., *Црква Свете Софије у Охриду*, Београд 1963 (Djurić V. J., *Crkva Svete Sofije u Ohridu*, Beograd 1963).

Ευαγγελίδης Δ., *Βυζαντινά μνημεία της Ηπείρου, 1. Κωστάνιανη*, Ηπειρωτικά Χρονικά 6 (1931) 258–269 [Euaggelidēs D., *Vyzantina mnēmeia tēs Hēpeirou*, *1. Kōstanianē*, Hēpeirōtika Chronika 6 (1931) 258–269].

Φουστέρης Γ., *Εικονογραφικά προγράμματα σε βυζαντινούς σταυρεπίστεγους ναούς*, Θεσσαλονίκη 2005 (непубликована докторска дисертација) [Phousterēs G., *Eikonographika programmata se vyzantinous staurepistegous naous,* Thessalonikē 2005 (unpublished doctoral dissertation)].

Габелић С., *Манастир Конче*, Београд 2008 (Gabelić S., *Manastir Konče*, Beograd 2008).

Γιαννούλης Δ., *Οι τοιχογραφίες των βυζαντινών μνημείων της Άρτας κατά την περιόδο του Δεσποτάτου της Ηπείρου*, Ιωάννινα 2010 (Giannoulēs D., *Hoi toichographies tōn vyzantinōn mnēmeiōn tēs Artas kata tēn periodo tou Despotatou tēs Hēpeirou*, Ioannina 2007).

Глигоријевић-Максимовић М., *Особености хагиографских циклуса у српском и византијском сликарству XIII века*, ЗРВИ 37 (1998) 155–163 [M. Gligorijević-Maksimović, *Osobenosti hagiografskih ciklusa u srpskom i vizantijskom slikarstvu XIII veka*, ZRVI 37 (1998) 155–163].

Goldschmidt A., Weitzmann K., *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.–XIII. Jahrhundert*, II, Berlin 1934.

Gravgaard A.-M., *Inscriptions of Old Testament Prophecies in Byzantine Churches*, Copenhagen 1979.

Grozdanov C., *Sur la composition de la presentation de la Vierge au temple dans la peinture byzantine a la fin du XIII et vers 1300*, Zograf 26 (1997) 55–63.

Χατζηδάκης Μ., *Ύστερη βυζαντινή τέχνη (1204–1453)*, in: *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, 9, Αθήνα 1979, 430 (Chatzēdakēs M., *Hysterē vyzantinē technē (1204–1453)*, in: *Historia tou Hellēnikou Ethnous*, 9, Athēna 1979, 430).

Joannes Moschus, *Pratum spirituale*, in: PG 87/3, 2969B.

Jolivet-Lévy C., *La Cappadoce médiévale. Images et spiritualité*, Paris 2001.

Kalopissi-Verti S., *Osservazioni iconografiche sulla pittura monumentale della Grecia durante il XIII secolo*, Corsi di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina 31 (1984), 192.

Kalopissi-Verti S., *Tendeze stilistiche della pittura monumentale in Grecia durante il XIII secolo*, Corsi di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina 31 (1984), 226.

Καμαρούλιας Δ., *Τα Μοναστήρια της Ηπείρου*, 2, Αθήνα 1996 (Kamaroulias D., *Ta Monastēria tēs Hēpeirou*, 2, Athēna 1996).

Κάππας Μ., Φουστέρης Γ., *Επανεξέταση δύο ναών του Σοφικού Κορινθίας*, ΔΧΑΕ 27 (2006) 62 [Kappas M., Phousterēs G., *Epaneksetasē dyo naōn tou Sophikou Korinthias*, Deltion XAE 27 (2006) 62].

Κατσαρός Β., *Οι τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου στο Ευπάλιο Δωρίδος. Προβλήματα αναθεωρήσεων*, in: *Actes du XVe congrѐs international d'études byzantines*, II, Athenѐs 1981, 241–251 (Katsaros B., *Hoi toichographies tou naou tou Hagiou Iōannou tou Theologou sto Eupalio Dōridos. Provlēmata anatheorēseōn*, in: *Actes du XVe Congrѐs International d'Etudes Byzantines*, II, Athenѐs 1981, 241–251).

Коцо Д., Миљковиќ-Пепек П., *Манастир*, Скопје 1958 (Koco D., Miljković-Pepek P., *Manastir*, Skopje 1958).

Κωνσταντίου Δ., *Νεώτερα στοιχεία σε βυζαντινούς ναούς της Αιτωλοακαρνανίας*, Ηπειρωτικά Χρονικά 23 (1981) 275–283 [Kōnstantiou D., *Neōtera stoicheia se vyzantinous naous tēs Aitōloakarnanias*, Hēpeirōtika Chronika 23 (1981) 275–283].

Κωνσταντινίδη Χ., *Το Άγιο Μανδήλιο μεταξύ των ιεραρχών: Ένα ακόμα σύμβολο της θείας Ευχαριστίας*, in: *Λαμπηδών: αφιέρωμα στη μνήμη της Ντούλας Μουρίκης*, ed. Μ. Ασπρά-Βαρδαβάκη, Αθήνα 2003, 483–489 (Kōnstantinidē Ch., *To Hagio Mandēlio metaxy tōn hierarchōn: Hena akoma symvolo tēs theias Eucharistias*, in: *Lampēdōn: aphierōma stē mnēmē tēs Ntoulas Mourikēs*, ed. M. Aspra-Vardavakē, Athēna 2003, 483–489).

Lafontaine-Dosogne J., *Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'empire byzantin et en Occident*, I, Bruxelles 1964.

Lafontaine-Dosogne J., *L'évolution du programme décoratif*, in: *Actes du XVe Congrѐs International d'études byzantines*, I, Athѐns 1979, 296–297, 322–323.

Lafontaine-Dosogne J., *Théophanies — visions auxquelles participent les prophѐtes dans l'art byzantin aprѐs la restauration des images*, in: *Synthronon. Art et archéologie de la fin de l'antiquité et du Moyen âge*, Paris 1968, 137–139.

Lazarev V., *Die Russische Ikone*, Zürich–Düsseldorf 1997.

Lazarev V., *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967.

Les apophtegmes des Pѐres. Collection systématique [1]. Chapitres I–IX, ed. J.-C. Guy, Paris 1993.

Les apophtegmes des Pѐres. Collection systématique. 2, Chapitres X–XVI, ed. J.-C. Guy, Paris 2003.

Mango C., Hawkins E. J. W. *The Hermitage of St. Neophytos and Its Wall Paintings*, DOP 20 (1966) 158.

Марковић М., *Илустрације патеричких прича у припрати хиландарског католикона*, in: *Осам векова Хиландара. Историја, духовни живот, књижевност, уметност и архитектура*, ed. В. Кораћ, Београд 2000, 522–523 (M. Marković, *Ilustracije pateričkih priča u priprati hilandarskog katolikona,* in: *Osam vekova Hilandara. Istorija, duhovni život, književnost, umetnost i arhitektura,* ed. V. Korać, Beograd 2000, 522–523).

Марковић М., *Циклус Великих празника,* in: *Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1995, 109–110 (Marković M., *Ciklus Velikih praznika*, in: *Zidno slikarstvo manastira Dečana, Gradja i studije*, ed. V. J. Djurić, Beograd 1995, 109–110).

Марковић М., *О иконографији светих ратника у источнохришћанској уметности и о представама ових светитеља у Дечанима*, in: Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1995, 594 (Marković, M., *O ikonografiji svetih ratnika u istočnohrišćanskoj umetnosti i o predstavama ovih svetitelja u Dečanima*, in: *Zidno slikarstvo manastira Dečana, Gradja i studije*, ed. V. J. Djurić, Beograd 1995, 594).

Марковић М., *Првобитни живопис главне манастирске цркве*, in: *Манастир Хиландар*, ed. Г. Суботић, Београд 1998, 229–239 (Marković M., *Prvobitni živopis glavne manastirske crkve*, in: *Manastir Hilandar*, ed. G. Subotić, Beograd 1998, 229–239).

Mateos J., *Le Typicon de la Grande Église*, II, Roma 1963.

Maxwell K., *Paris, Bibliothѐque Nationale de France, Codex Grec 54. Modus Operandi of Scribes and Artists in a Palaiologan Gospel Book*, DOP 54 (2000) 119–121.

Μαυροπούλου-Τσιουμή Χ., *Οι τοιχογραφίες του 13ου αιώνα στην Κουμπελίδικη της Καστοριάς*, Θεσσαλονίκη 1973 (Mauropoulou-Tsioumē Ch., *Hoi toichographies tou 13ou aiōna stēn Koumpelidikē tēs Kastorias*, Thessalonikē 1973).

Millet G., *Monuments byzantins de Mistra*, Paris 1910.

Millet G., *Monuments de l' Athos*, Paris, 1927.

Millet G., *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIVe, XVe et XVI siècles, d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont Athos*, Paris 1960[2].

Millet G., Talbot Rice D., *Byzantine painting at Trebizond*, London 1936.

Μηναίον του Φεβρουαρίου, περιέχον άπασαν την ανήκουσαν αυτώ ακολουθίαν, Αθήνα 1972 (*Mēnaion tou Fevrouariou, periechon hapasan tēn anēkousan autō akolouthian*, Athēna 1972).

Μουρίκη Ντ., *Οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου της Μονής Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου στην Πάτμο*, ΔΧΑΕ 14 (1987–1988) 205–263 [Mourikē D., *Hoi toichographies tou parekklēsiou tēs Monēs Hagiou Iōannou tou Theologou stēn Patmo*, Deltion XAE 14 (1987–1988) 205–263].

Μουρίκη Ντ., *Οι τοιχογραφίες του Σωτήρα κοντά στο Αλεποχώρι της Μεγαρίδος*, Αθήνα 1978 (Mourikē D., *Hoi toichographies tou Sotēra konta sto Alepochōri tēs Megaridos*, Athēna 1978).

Μουρίκη Ντ., *Τέσσαρες μη μελετηθείσαι σκηναί του βίου της Παναγίας εις την Περίβλεπτον του Μυστρά*, Αρχαιολογική Εφημερίς 107 (1968) Αρχαιολογικά χρονικά, 1–6 [Mourikē Nt., *Tessares mē meletētheisai skēnai tou viou tēs Panagias eis tēn Perivlepton tou Mystra,* Archaiologikē Ephēmeris 107 (1968) Archaiologika chronika, 1–6].

Μουτσόπουλος Ν. Κ., Δημητροκάλλης Γ., *Γεράκι. Οι εκκλησίες του οικισμού*, Θεσσαλονίκη 1981 (Moutsopoulos N. K., Dēmētrokallēs G., *Geraki. Hoi ekklēsies tou oikismou*, Thessalonikē 1981).

Μπούρας Χ., Μπούρα Λ., *Ελλαδική ναοδομία κατά τον 12ο αι.*, Αθήνα 2002 (Bouras Ch., Boura L., *Helladikē naodomia kata ton 12o ai.*, Athēna 2002).

Nicol D., *The Despotate of Epiros*, Oxford 1957.

Nicolaides A., *Les Sept Dormants d'Ephèse de la Panagia de Moutoullas à Chypre. Une peinture inédite de la seconde moitié du XIVe siècle*, Cahiers balkaniques 15 (1990) 103–117.

Οι Θησαυροί του Αγίου Όρους. Εικονογραφημένα χειρόγραφα, 2, ed. Σ. Πελεκανίδης, Π. Χρήστου, Χ. Μαυροπούλου-Τσιούμη, Σ. Καδάς, Αθήνα 1975 (*Hoi Thēsauroi tou Hagiou Orous. Eikonographēmena cheirographa*, 2, ed. S. Pelekanidēs, P. Chrēstou, Ch. Mauropoulou-Tsioumē, S. Kadas, Athēnaa 1975).

Omont H., *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale du VIe au XIVe siècle*, Paris 1929.

Ορλάνδος Α., *Αναστήλωσις και συντήρησις μνημείων*, Πρακτικά της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας (1958) 254–255 [Orlandos A., *Anastēlōsis kai syntērēsis mnēmeiōn*, Praktika tēs en Athēnais Archaiologikēs Hetaireias (1958) 254–255].

Ορλάνδος Α., *Αναστήλωσις και συντήρησις μνημείων*, Πρακτικά της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας (1959) 241 [Orlandos A., *Anastēlōsis kai syntērēsis mnēmeiōn*, Praktika tēs en Athēnais Archaiologikēs Hetaireias (1959) 241].

Ορλάνδος Α., *Εργασίαι αναστηλώσεως βυζαντινών μνημείων*, Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών 28 (1958) 599 [A. Orlandos, *Ergasiai anastēlōseōs vyzantinōn mnēneiōn*, Epetēris Hetaireias Vyzantinōn Spoudōn 28 (1958) 599].

Ορλάνδος Α., *Η Παρηγορήτισσα της Άρτης*, Αθήνα 1963 (Orlandos A., *Hē Parēgorētissa tēs Artēs*, Athēna 1963).

Ορλάνδος Α., *Ο Άγιος Νικόλαος της Ροδιάς*, Αρχείον Βυζαντινών Μνημείων της Ελλάδος 2 (1936) 131–148 [A. Orlandos, *Ho Hagios Nikolaos tēs Rodias*, Archeion Vyzantinōn Mnēmeiōn tēs Hellados 2 (1936) 131–148].

Ousterhout R., *The Art of the Kariye Camii*, London 2002.

Παλιούρας Α. Δ., *Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία. Συμβολή στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή μνημειακή τέχνη*, Αγρίνιο 2004[2] (Paliouras A. D., *Vyzantinē Aitōloakarnania. Symvolē stē vyzantinē kai metavyzatinē mnēmeiakē technē*, Athēna 2004[2]).

Παπαδοπούλου Β., *Η Βυζαντινή Άρτα και τα μνημεία της*, Αθήνα 2002 (Papadopoulou V., *Hē Vyzantinē Arta kai ta mnēmeia tēs*, Athēna 2002).

Παπαδοπούλου Β., *Κάτω Παναγία*, Βυζαντινά 27 (2007) εικ. 7 [Papadopoulou V., *Katō Panagia*, Byzantina 27 (2007) eik. 7].

Παπαδοπούλου Β., Τσιάρα Α., *Εικόνες της Άρτας. Η εκκλησιαστική ζωγραφική στην περιοχή της Άρτας κατά τους βυζαντινούς και μεταβυζαντινούς χρόνους*, Άρτα 2008 (Papadopoulou B., Tsiara A., *Eikones tēs Artas. Hē ekklēsiastikē zōgraphikē stēn periochē tēs Artas kata tous vyzantinous kai metavyzantinous chronous*, Arta 2008).

Παπαμαστοράκης Τ., *Ο διάκοσμος του τρούλου των ναών της παλαιολόγειας περιόδου στην Βαλκανική Χερσόνησο και την Κύπρο*, Αθήνα 2001 (Papamastorakēs T., *Ho diakosmos tou troulou tōn naōn tēs Palaiologeias periodou stēn Valkanikē Chersonēso kai tēn Kypro*, Athēna 2001).

Παπαμαστοράκης Τ., *Το εικονογραφικό πρόγραμμα του τρούλλου του Αγίου Γεωργίου (Επισκοπής) στην Κίττα της Μάνης*, Αρχαιολογικά Ανάλεκτα εξ Αθηνών 20 (1987) 140–158 [Papamastorakēs T., *To eikonographiko programma tou troullou tou Hagiou Geōrgiou (Episkopēs) stēn Kitta tēs Manēs*, Archaiologika Analekta eks Athēnōn 20 (1987) 140–158].

Παπαμαστοράκης Τ., *Το εικονογραφικό πρόγραμμα του τρούλου του ναού του Αγίου Δημητρίου του Κατσούρη*, in: *Πρακτικά Διεθνούς Συμποσίου για το Δεσποτάτο της Ηπείρου* (Άρτα, 27–31 Μαίου 1990), Αθήνα 1992, 427–428 [Papamastorakēs T., *To eikonographiko programma tou troulou tou naou tou Hagiou Dēmētriou tou Katsourē*, in: *Praktika Diethnous Symposiou gia to Despotato tēs Hēpeirou* (Arta, 27–31 Maiou 1990), Athēna 1992, 427–428].

Παπαζώτος Θ., *Η Βέροια και οι ναοί της ($11^{ος}$ — $18^{ος}$ αι.)*, Αθήνα 1994 [Th. Papazōtos, *Hē Veroia kai hoi naoi tēs (11os — 18os ai.)*, Athēna 1994].

Parani M. G., *Reconstructing the Reality of images. Byzantine material culture and religious iconography (11th to 15th centuries)*, Leiden — Boston 2003.

Павловић Д., *Богородичин циклус у Благовештенској цркви манастира Градца*, Зограф 33 (2009) 75–92 [Pavlović D., *Bogorodičin ciklus u Blagoveštenskoj crkvi manastira Gradca*, Zograf 33 (2009) 75–92].

Πελεκανίδης Σ., Χατζηδάκης Μ., *Καστοριά*, Αθήνα 1992 (Pelekanidēs S., Chatzēdakēs M., *Kastoria*, Athēna 1992).

Пенкова Б., *Новооткритата фреска „Въведение Богородично" в северния аркосолий в притвора на Боянската църква*, Palaeobulgarica XVIII/4 (1994) 109–114 [Penkova B., *Novootkritata freska "Vŭvedenie Bogorodichno" v severniia arkosoliĭ v pritvora na Boianskata tsŭrkva*, Palaeobulgarica XVIII, 4, Sofija (1994), 109–114].

Samellas A., *Death in the eastern Mediterranean (50–600 A.D.). The Christianization of the East. An interpretation*, Tübingen 2002.

Σεραφείμ Ξενόπουλος (ο Βυζάντιος), *Δοκίμιον ιστορικής τινος περιλήψεως τής ποτε αρχαίας και εγκρίτου Ηπειρωτικής πόλεως Άρτης και της ωσαύτως νεωτέρας πόλεως Πρεβέζης*, Αθήνα 1884 (Serapheim Xenopoulos (ho Vyzantios), *Dokimion historikēs tinos perilēpseōs tēs pote archaias kai egkritou Hepeirōtikēs poleōs Artēs kai tēs ōsautōs neōteras poleōs Prebezēs*, Athēna 1884).

Sinković I., *The church of St. Panteleiman at Nerezi*, Wiesbaden 2000.

Soustal P., *Nikopolis und Kephallenia*, Wien 1981.

Σωτηρίου Μ., *Η πρώιμος παλαιολόγειος αναγεννήσις εις τας χώρας και τας νήσους της Ελλάδος κατά τον 13ο αιώνα*, ΔΧΑΕ 4 (1964–1965) 269 [Sotēriou M., *Hē prōimos palaiologeios anagennēsis eis tas chōras kai tas nēsous tēs Hellados kata ton 13o aiōna,* Deltion XAE 4 (1964–1965) 269].

Spieser J. M., *Liturgie et programmes iconographiques*, Travaux et memoires 11 (1991) 580.

Ševčenko N., *The Life of Saint Nicholas in Byzantine Art*, Torino 1983.

Щепкина М. В., *Миниатюры Хлудовской псалтыри*, Москва 1977 (Shchepkina M. V., *Miniatiury Khludovskoĭ psaltyri*, Moskva 1977).

Τα Βυζαντινά Μνημεία της Ηπείρου, ed. Β. Π. Παπαδοπούλου, Α. Καραμπερίδη, Ιωαννίνα 2008 (*Ta Vyzantina Mnēmeia tēs Hēpeirou*, ed. V. P. Papadopoulou, A. Karamperidē, Iōannina 2008).

Teteriatnikova N., *Relics in the walls, pillars and columns of Byzantine churches*, in: *Восточнохристианские реликвии*, ed. A. Лидов, Москва 2003, 78–79 (Teteriatnikova N., *Relics in the walls, pillars and columns of Byzantine churches* in: Vostochnokhristianskie relikvii, ed. A. Lidov, Moscow 2000, 78–79).

The Oxford Dictionary of Byzantium, III, ed. A. Kazhdan, New York — Oxford 1991.

Тодић Б., *Грачаница, сликарство*, Приштина 1999 (Todić B., *Gračanica, slikarstvo*, Priština 1999)

Τσιγαρίδας Ε., *Ειδήσεις εκ Θεσπρωτίας*, Αρχαιολογικά Ανάλεκτα εξ Αθηνών 2 (1969) 43–44 [E. Tsigaridas, *Eidēseis ek Thesprōtias*, Archaiologika Analekta ex Athēnōn 2 (1969) 43–44].

Τσουρής Κ., *Ο κεραμοπλαστικός διάκοσμος των υστεροβυζαντινών μνημείων της βορειοδυτικής Ελλάδος*, Καβάλα 1988 (Tsourēs K., *Ho keramoplastikos diakosmos tōn hysterovyzantinōn mnēmeiōn tēs voreiodytikēs Hellados*, Kavala 1988).

Velenis G., *Thirteenth-Century Architecture in the Despotate of Epirus. The Origins of the School*, in: *Студеница и византијска уметност око 1200. године*, ed. В. Кораћ, Београд 1988, 281–282 (Velenis G., *Thirteenth-Century Architecture in the Despotate of Epirus. The Origins of the School*, in: *Studenica i vizantijska umetnost oko 1200. godine*, ed. V. Korać, Beograd 1988, 281–282).

Velmans T., *L' église de Khé, en Géorgie*, Zograf 10 (1979) 74–78.

Vocotopoulos P., *Church Architecture in the Despotate of Epirus: the problem of influences*, Zograf 27 (1998/1999) 80–88.

Војводић Д., *Зидно сликарство цркве Светог Ахилија у Ариљу*, Београд 2005 (Vojvodić D., *Zidno slikarstvo crkve Svetog Ahilija u Arilju*, Beograd 2005).

Weiss P., *Die Mosaiken des Chora-Klosters in Istanbul*, Stuttgart–Zürich 1997.

Wratislaw-Mitrovic L., Okunev N., *La Dormition de la Sainte Vierge dans la peinture médievale orthodoxe*, Byzantinoslavica 3 (1931) 140–141.
Живковић Б., *Сопоћани. Цртежи фресака*, Београд 1984 (Živković B., *Sopoćani. Crteži fresaka*, Beograd 1984).
Ξυγγόπουλος Α., Ιστορημένα Ευαγγέλια Μονής Ιβήρων Αγ. Όρους, Αθήνα 1932 (Xyggopoulos A., *Historēmena Euaggelia Monēs Ivērōn Hag. Orous*, Athēna 1932).

The wall painting in the church of St. Nicholas tes Rhodias near Arta.
A contribution to the study on its program, iconography and style

Leonela Fundić

The author presents certain observations connected with the wall paintings in the Church of St. Nicholas tes Rhodias, several kilometers away from the town of Arta. The first part of the study offers a short description of the iconographic program. The information compiled on this subject so far has been supplemented with the identification of the following new scenes: the Annunciation to St. Anne, the Annunciation to St. Joachim, the Meeting of Joachim and Anne, the Presentation of Christ in Temple, the Angels venerating the Cross, a medallion with the image of the prophet Isaiah with a large, inscribed scroll (Isa. 7, 14), and two individual, standing figures: the apostle Peter and John the Forerunner. Four new scenes from the Life of St. Nicholas have been identified in the narthex: ordination of the saint to the priesthood, and his consecration, most probably, as a bishop, St. Nicholas appearing to Ablabius and St. Nicholas saving the three men from death, then the vision of the prophet Isaiah with an accompanying text (Isa. 6, 6–7), as well as an inscription indicating an unknown event in connection with the prophets Elijah and Elisha. In addition, of the eight long and partly preserved texts written on scrolls held by the holy monks in the lowest zone of the narthex, seven have been read. These refer to teachings and the counsel of the desert fathers to monks, which were mainly taken from the *Apophthegmata Patrum* and the *Pratum spiritaule* of John Moschus. In the church are several more presentations in the second zone on the southern wall of the prothesis and on the northern vault of the northern bay, which cannot be identified with any certainty. However, some preserved details suggest that they refer to events from the cycle of the Mother of God.

The paper provides a detailed analysis of the iconographic program, in particular of several scenes that are rarely depicted in wall painting, such as the Angels venerating the Cross, the Seven Sleepers of Ephesus and Isaiah's Vision of the Glory of God. It also explains certain iconographic features in the scenes of the Transfiguration, the Last Supper, the Dormition, the Nativity, as well as the disposition and iconography of the Mandylion. Among the mentioned scenes, the depiction of the three angels in a procession, venerating the Cross, with its inscription Η ΠΡΟΣΚΥΝΙΣΗΣ (Fig. 3), deserves a special attention. This is an unusual scene in Byzantine art. There are, however, several similar presentations that have been preserved in the wall painting of the second half of the thirteenth century in Greece (Fig. 19). Each of these presentations depict two angels in proskynesis, with the cross placed between them, whereas in the case of St. Nicholas tes Rhodias, it involves angels in a procession. The said presentations can be linked with the Veneration of the Holy Cross (Σταυροπροσκύνησις) during the fourth week of Lent. In the case of St. Nicholas tes Rhodias, the Angels' Veneration, which is on the north side of the longitudinal vault of the diakonikon, should be viewed in the context of the other two presentations from the upper zone of this space, which are of the Presentation of Christ in the Temple and the Ancient of Days, extolling the mystery of Christ's Incarnation and Passion. The hymnography of the feast of the Presentation of Christ, and especially the *stichera* sung at the Lite leads to such an assumption.

Of the other depictions, one should also single out the large scene of the Transfiguration with the accompanying episodes of the Ascent and Descent from Mount Tabor. The entire composition is very similar to the iconography preserved in the wall painting of the Palaiologan period. The depicttion bears a close resemblance to the miniature from the Iveron Gospel, attributed to the second half of the thirteenth century.

The wall-painting of St. Nicholas tes Rhodias is representative of many stylistic elements that are characteristic for the art of the Komnenian period. The painter, however, in one group of scenes (the Ancient of Days, the Dormition of the Mother of God, the Descent of the Holy Spirit, events from the Life of St. Nicholas, etc.) searched for novelties, such as a more plastic elaboration of the faces, the manner of positioning the figures in the scenes, the deepening of the space, painting a large number of interesting ornamental details on the buildings and on the clothing, etc. He enriched the iconography with many narrative elements and new, single iconographic motifs, so that in that respect, it comes really close to the monuments of the Palaiologan period.

A. Orlandos dated the decoration of the church of St. Nicholas tes Rhodias to the beginning of the fourteenth century. Later researchers shifted the date to the beginning of the thirteenth century. Today, the generally accepted view is that this art should be dated to the period up to 1230, in other words, when the Despotate of Epiros was at the height of its power. As for the complexity of the iconographic program, the richness of colour and the use of *lapis lazuli*, as well as in some solutions in the painting style, St. Nicholas tes Rhodias surpasses the quality of decoration of the monuments of the

Despotate of Epiros that date from the beginning and the first half of the thirteenth century (the frescoes in the churches of the Episkopi in Mastro, St. Stephanos in Rivi, the Transfiguration in Plakoti, as well as some parts of the decoration of the Old Metropolis in Veroia, the Church of the Dormition in the village of Episkopi in Eurytaneia and St. Demetrios Katsouris near Arta). The analysis of the iconographic program and the stylistic features presented in the work suggest that the decoration of St. Nicholas tes Rhodias dates from the second half of the thirteenth century.

Белешке из Богородичине цркве на Малом граду

Сашо Цветковски*
Музеј „Др Никола Незлобински“, Струга

UDC 726.033(497.7 Prespa)
DOI 10.2298/ZOG1034111C
Оригиналан научни рад

У тексту се проучавају до сада непознати делови живописа Богородичине цркве на Малом граду. То су представа једног монаха који се молитвено обраћа св. Петки, насликана на јужном зиду наоса, као и фреске јужне фасаде са представама св. Ђорђа на коњу, Богородице Царице на престолу, св. Петке и св. Николе. Поменути монах је идентификован са игуманом Јоном, поменутим у ктиторском натпису из 1369. године.

Кључне речи: Богородичина црква на Малом граду, Преспанско језеро, св. Петка, монах, игуман, св. Ђорђе, Охридска архиепископија, византијско сликарство

Notes from the Church of the Virgin at the island of Mali Grad

In this text the unknown parts of the wall paintings from the Church of the Virgin at the island of Mali Grad (The Great Prespa Lake) are analyzed: the figure of a monk praying to St. Paraskeve, on the southern wall of the nave, as well as the painting on the southern façade with the depictions of St. George on horseback, the Virgin as Empress enthroned, and the bust ot two saints, St. Paraskeve and St. Nicholas. The monk is identified with the hegoumenos Jona, mentioned in the donor's inscription dating from 1369.

Keywords: Church of the Virgin on Mali Grad, The Great Prespa Lake, St. Paraskeve, monk, hegoumenos, St. George, Archbishopric of Ohrid, Byzantine painting

По својој природној конфигурацији и геолошком саставу острво Мали град на Преспанском језеру представља праву природну реткост и с правом се сматра једним од најживописнијих места на ширем простору Преспе. Поред природне лепоте, посебну вредност том малом острву даје црква Рођења Пресвете Богородице, подигнута на југоисточној страни острва, у једном великом природном усеку у виду пећине (сл. 1). Црква је више од једног столећа позната медиевистичкој науци, посебно откако је крајем XIX века руски научник Павел Н. Миљуков први описао њене фреске и објавио историјске натписе исписане на њима. При том се највише задржао на живопису западне фасаде и портретима ктитора покушавајући да прецизније утврди идентитет кесара Новака. Поред тога, Миљуков даје и подробан опис фресака с почетка XVII столећа (1607), Страшног суда на западној фасади цркве и композиције Рођења Богородице, која је насликана у лунети изнад западних врата.[1]

Након тога, тридесетих година XX века цркву детаљно снима Антонин Странски и износи нека своја запажања о живопису, а посебно о фрескама западне фасаде и портретима ктитора.[2]

Поједини албански истраживачи бавили су се подробније ктиторским натписима,[3] сликаним програмом и иконографијом.[4] Вредна фотографска документација Странског послужила је као основа за студију Војислава Ј. Ђурића о стилу фресака и питању њихове атрибуције једној зографској радионици која је више од две деценије радила на просторима између Преспе, Корче и Костура.[5] Фреске Малог града проучаване су и у оквиру студија уметности српске властеле у доба Немањића.[6]

Иако су претходни истраживачи релативно добро проучили сликани програм и иконографију фресака,[7] поједини сегменти су, ипак, остали недовољно истражени и самим тим недовољно познати науци. Наша истраживања биће усмерена ка непознатој представи монаха насликаној поред фигуре св. Петке у наосу цркве, као и недовољно познатом живопису јужне фасаде.[8]

*cvetkovskisaso@gmail.com

[1] П. Н. Милюков, *Христианския древности Западной Македонии*, Известия Русского археологического института в Константинополе IV (1899) 69–72.

[2] A. Stransky, *Remarques sur la peinture du Moyen-Age en Bulgarie en Gréce et en Albanie*, Известия на Българския археологически институт IX (1935) 41–43, fig. 5–8.

[3] Th. Popa, *Disa mbishrime të kishave të shën Mërisë në Maligrad dhe të Ristozit në Mborje*, Biletini Universtetit shtetetor të Tiranës, ser. Shkencat shoqerore 2 (1959) 257–258; Idem, *Mbishkrime të kishave në shqipëri*, Tiranë 1998, 150–151, No. 287–288.

[4] D. Dhamo, *L'église de Notre-Dame à Maligrad*, Studia albanica I/2 (1964) 109–119.

[5] В. Ј. Ђурић, *Мали Град — Св. Атанасије у Костуру — Борје*, Зограф 6 (1975) 31–49.

[6] И. М. Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле у доба Немањића*, Београд 1994, 62, 150–151, 176–178.

[7] Овом приликом ваља се подсетити да се проучавањем иконографије појединих композиција бавио још G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile*, Paris 1916, 273, 275 (Улазак у Јерусалим); 406, 409–410, fig. 435 (Распеће); 532, fig. 576 (Мироносице на Христовом гробу). Недавно су у цркви Свете Богородице идентификовани портрети св. Климента Охридског и св. Елефтерија, cf. Д. Барџиева-Трајковска, Г. Ангеличин-Жура, *Претставите на св. Климент и св. Елефтериј во црквата Св. Богородица, Мали Град, Преспа–Р. Албанија*, Културно наследство 28–29 (2002–2003) 121–126, сл. 2–3.

[8] И новији радови о фрескама на Малом граду нису донели нове исходе и углавном се позивају на резултате претходних истраживача, cf. P. Thomo, *Byzantine Monuments on Great Prespa*, in: *Byzantine Mace-*



Сл. 1. Поглед на острво Мали град и цркву Св. Богородице
Fig. 1. The island of Mali Grad and the Church of the Virgin

* * *

У првој зони јужног зида, у близини олтарске преграде, насликана је стојећа фигура св. Петке с крстом у десној руци и левом повијеном у лакту, са отвореним дланом ка посматрачу (сл. 2). Крај њених ногу, испод самог прозорског отвора, насликан је монах издуженог лица, повијеног носа и краће заобљене црне браде, како се молитвено обраћа светитељки, у смеђој мантији и са кукулом на глави (сл. 3). У неколико редова, крај његове главе био је исписан натпис, сада потпуно изгребан, тако да неколико сачуваних слова не говоре ништа о његовом садржају, односно сигнатури која би откривала идентитет представљеног монаха.

Представа овог монаха заслужује сву пажњу не само због целовитијег сагледавања сликаног програма живописа цркве него и због реткости таквих представа које се у појединим случајевима односе на личности ктитора или пак на личности које су на одређени начин учествовале у том ктиторском подухвату и услед тога добиле право да буду насликане на фрескама у цркви.

Управо због тога, прва помисао која се намеће јесте да фигура монаха представља некадашњег игумана, јеромонаха Јону, који се спомиње у ктиторском натпису.[9] Поред тога, неки истаживачи су сматрали да је игуман Јона имао удела и у обнови цркве под кесаром Новаком.[10] Међутим, ово примамљиво мишљење не налази адекватну потврду у ктиторском натпису, где је поменуто само његово име, без индиције да је он на било који начин учествовао у ктиторском подухвату изградње и живописања цркве.

За ближе одређивање идентитета монаха са Малог града, може послужити неколико примера ктиторских натписа из XIV века у којима се помињу имена игумана и њихова заслуга у изградњи и живописању цркве а да су при томе њихови портрети насликани у цркви.

Више ктиторских натписа у којима се помиње и игуман манастира сачувано је у владарским и властеоским црквама. Као један од најранијих примера из XIV столећа наводимо онај из Краљеве цркве у Студеници, где се у ктиторском натпису помиње име игумана и архимандрита Јована, који је „и трудом и бригом“ помогао зидање поменутог храма. Но и поред тих заслуга, архимандрит Јован није добио портрет у сликаном програму цркве.[11]

У ктиторским натписима из цркве Светог Ђорђа у Старом Нагоричину помињу се игуман Антоније, из вре-

donia: art, architecture, music and hagiography. Papers from the Melbourne Conference, July 1995, ed. J. Burke, R. Scott, Melbourne 2001, 104–106, 216–223, fig. 232–250; Г. Ангеличин-Жура, *Пештерните цркви во Охридско-преспанскиот регион*, Струга 2004, 144–157.

[9] Ктиторски натпис објавили су: Милюков, op. cit., 69; И. Иванов, *Български старини изъ Македония*, София 1931, 59; Stransky, *op. cit*.,. 42; Popa, *op. cit*., 257–258. Најпотпуније читање натписа доноси В. Ј. Ђурић (*op. cit*., 31–32, н. 1).

[10] Ђорђевић, *op. cit*., 152.

[11] Љ. Ковачевић, *Стари српски записи и натписи*, I, Београд 1902, 20, бр. 46; Г. Бабић, *Краљева црква у Студеници*, Београд 1987, 21–22.



Сл. 2. Св. Пешка и неидентификовани монах, црква Св. Богородице на Малом граду, јужни зид, 1369
Fig. 2. St. Paraskeve and an unknown monk, the Church of the Virgin on Mali Grad, the south wall, 1369



Сл. 3. Св. Пешка и неидентификовани монах, црква Св. Богородице на Малом граду, јужни зид, 1369 (цршеж Ѓ. Цветковиќ)
Fig. 3. St. Paraskeve and an unknown monk, the Church of the Virgin on Mali Grad, the south wall, 1369 (drawing Dj. Cvetković)

мена обнове цркве, као и игуман Венијамин, у чије су време завршени сликарски радови, али ни њихови портрети нису насликани у цркви.[12]

Нешто касније, име првог игумана Дечана, Арсенија, исписано је на ктиторском натпису у цркви манастира Дечана, где је наведено да се он трудио око послова на подизању Спасовог храма. Управо због ових заслуга и бриге коју је водио о манастиру, игуман Арсеније је у цркви насликан два пута. Једном у олтару, како се молитвено обраћа свом патрону св. Арсенију, а други пут у припрати цркве, како се молитвено обраћа св. Сави и архиепископу Јоаникију.[13]

Поред њега, у оквиру сликаног програма цркве Христа Пантократора биће насликан и други игуман манастира Дечана, Данило, кога из сегмента отворених небеса благосиља Христос.[14]

У манастиру Матеич, задужбини царице Јелене и краља Уроша, непосредно уз ктиторску композицију, насликан је игуман Макарије.[15] Не може се са сигурношћу тврдити да је његово име било поменуто у ктиторском натпису јер он није сачуван, но Макаријев портрет је из неких разлога ипак добио угледно место у сликаном програму као пандан ктиторској композицији.

Поред наведених примера, занимљив материјал пружају и властеоске задужбине XIV века. У цркви Благовештења манастира Добруна (око 1343. године) у ктиторском натпису се помиње и игуман Јефросим.[16] Његово име, као првог молебника светог храма, било је

[12] Ковачевић, *op. cit.,* 19, 21, бр. 41, 51; Б. Тодић, *Сшаро Нагоричино*, Београд 1993, 26–27.

[13] Г. Суботић, *Прилог хронологији дечанског зидног сликарсшва*, ЗРВИ 20 (1981) 113, 116–117, 126–127, н. 53, црт. 1, 3; И. М. Ђорђевић, *Предсшава Сшефана Дечанског уз олшарску ūреграду у Дечанима*, Саопштења XV (1983) 37–42, сл. 2 (= idem, *Сшудије срūске средњовековне умешносши*, Београд 2008, 402–405, сл. 51); Б. В. Поповић, *Програм живоūиса у олшарском ūросшору*, in: *Зидно сликарсшво манасшира Дечана, Грађа и сшудије*, Београд 1995, 96; Д. Војводић, *Поршреши владара, црквених досшојансшвеника и ūлемића у наосу и ūриūраши,* in: *Зидно сликарсшво манасшира Дечана*, 276–277, 285, сл. 18; Б. Тодић, М. Чанак-Медић, *Манасшир Дечани*, Београд 2005, 19–20, 443–444, 446, сл. 363 .

[14] Војводић, *op. cit.*, 276–277, сл. 13; Тодић, Чанак-Медић, *op. cit.*, 26, сл. 14.

[15] С. Цветковски, *За кшишорскаша комūозиција од Машејче*, Јубилеен Зборник на Филозофски факултет 23 (49), Скопје 1996, 525–536; Е. Димитрова, *Манасшир Машејче*, Скопје 2003, 187–188.

[16] З. Кајмаковић, *Зидно сликарсшво у Босни и Херцеговини*, Сарајево 1971, 102–107, 314–315. Аутор име игумана чита као Јефрем, cf. ibidem, 102; Ђорђевић, *op. cit.*, 143–145.



Сл. 4. Св. Антоније и св. Арсеније благосиљају јеромонаха Игњатија Калотета, црква Христа Спаса у Верији, 1314/1315 (према Πελεκανίδης, Καλλιέργης*)*
Fig. 4. St. Antonius and St. Arsenius blessing the heromonk Ignatios Kalothet, the Church of Christ Soter, Boeria, 1314/1315 (after Pelekanidēs, Kalliergēs*)*



Сл. 5. Свети Никола, краљ Стефан Дечански и млади краљ Стефан Душан, Икона из цркве Светог Николе у Барију, трећа деценија XIV века
Fig. 5. St. Nicholas, king Stefan Dečanski and the young king Stefan Dušan, Icon from the Church of St. Nicholas, Bari, the third decade of the fourteenth c.

записано и у манастирском поменику.[17] Својевремено, у припрати Добруна, непосредно до фигуре св. Јефросина био је насликан и портрет поменутог игумана манастира. Тај портрет игумана Јефросима није сачуван услед разарања цркве за време Другог светског рата.[18]

У живопису Беле цркве каранске (1340–1342), поред ктитора жупана Петра Брајана и његове породице — жене Струје, сина и три кћери, сачуване су и представе презвитера Георгија Медоша и једног његовог пратиоца у апсиди цркве, монаха Јована поред улазних врата, као и посебно занимљива представа монахиње покрај Богородичиних ногу на зиданом иконостасу цркве.[19]

Нажалост, ктиторски натпис у цркви није сачуван, тако да се не може са сигурношћу тврдити да су и имена наведених личности била споменута у њему. Ипак, може се претпоставити да су поред главног ктитора жупана Брајана на известан начин, својим материјалним прилозима подухвату допринели и други приложници, услед чега су добили право на своје портрете у цркви.[20]

У оквиру исте скупине представа наводимо и ктиторску композицију на фасади Григоријевог параклиса у цркви Богородице Перивлепте у Охриду. Та композиција је сложене структуре и укључује већи број световних и духовних личности. На једној страни представљени су цар Урош, Гргур и Вук Бранковић, синови севастократора Бранка Младеновића, управитељи Охрида. Изнад улазних врата је попрсје патрона параклиса св. Григорија Богослова, а са друге стране врата представљени су охридски поглавар Григорије II, ктитор параклиса епископ деволски Григорије, и, на крају, архимандрит Јован, игуман Климентовог манастира (Свети Пантелејмон).[21] У сачуваном ктиторском натпису на западном зиду параклиса, од насликаних личности помињу се само архиепископ Григорије II и епископ деволски Григорије.[22] Присуство владара и управитеља Охрида разумљиво је и у духу је средњовековних схватања и традиције, али је портрет игумана Климентовог манастира насликан, иако се у ктиторском натпису не помиње.

Међу бројним пећинским црквама око Преспанског језера, у непосредној близини Великог града налази се црква Св. Богородице на Глобоком, чији је живопис настао крајем XIV века. У ктиторским натписима на јужној фасади и на јужном зиду са унутрашње стране може се прочитати да је живопис настао трошком и трудом монаха Партенија и братије, а у време игумана јеромонаха Пајсија.[23] Њихови портрети нису насликани, можда због ограниченог простора цркве или монашке скромности.

---

[17] Ibidem, 143

[18] Кајмаковић, *op. cit.*, 102; Ђорђевић, *op. cit.*, 145 .

[19] Idem, *op. cit.*, 140–143, где је наведена и сва старија библиографија о тој цркви.

[20] Интересантна запажања о тим портретима: С. Мандић, *Једна ктиторка Беле цркве каранске*, Старинар IX–X (1958–1959) 223–225, сл. 2–3; Ј. Радовановић, *Иконографска истраживања српског сликарства XIII и XIV века*, Београд 1988, 58–59, 62.

[21] Ц. Грозданов, *Прилози познавању средњовековне уметности Охрида*, ЗЛУМС 2 (1966) 215–219; idem, *Охридско зидно сликарство од XIV век*, Охрид 1980, 123–124, црт. 30.

[22] Ibidem, 122.

[23] Милюков, *op. cit.*, 63–65; Th. Popa, *Pictura e shpellave eremite në Shqipni, Shpella e shën Mërisë në Glloboko pranë Bezmishtit,* Studime historike 19/2 (1965) 82; В. J. Ђурић, *Радионица митрополита Јована*



Сл. 6. Нейознайи власйелин йоред св. Николе, црква Св. Богородице, Лийљан, йрећа чейврйина XIV века (йрема Р. Љубинковићу)
Fig. 6. St. Nicholas and an unknown nobleman, the Church of the Virgin, Lipljan, 1350–1375 (after R. Ljubinković)



Сл. 7. Арханђел Михаил, бугарски цар Михаил II и царица Ана, зайадна фасада цркве свейих Таксијарха у Косйуру, средина XIII века (црй. Д. Тодоровић)
Fig. 7. Archangel Michael, Michael II Asen, tsar of Bulgaria, and his wife Anna, the Church of Taxiarchoi, Kastoria, the western façade, the mid–13th c. (drawing D. Todorović)

У цркви Сретења манастира Преображења на Метеорима, подигнутој 1367. године, сачуван је портрет ктитора јеромонаха Нила. Јеромонах је насликан у клечећем ставу како приноси модел своје задужбине Богородици на престолу.[24]

Интересантан пример с почетка XIV столећа сачувао се у цркви Христа Спаса у Верији, из 1314/1315. године, где је насликан јеромонах Игњатиј Калотет поред ногу св. Антонија Великог и св. Арсенија, који га благосиљају (сл. 4). Тај пример је интересантан јер ктитор цркве није био Игњатиј Калотет, већ властелин Ксенос Фалидис, који у току изградње цркве умире, а радове наставља и завршава његова жена Еуфросима 1314/1315. године. Још пре завршетка сликарских радова, она цркву додељује јеромонаху Игњатију Калотету и патријарху Нифону, да служи као патријаршијска ставропигија.[25] Све то је потврђено хрисовуљом цара Андроника II и патријарха Нифона, издатом исте 1314/1315. године.[26]

У цркви Светих Апостола у Солуну (некадашњи Богородичин манастир) сачуван је портрет монаха Павла поред ногу фигуре Богородице на престолу. Монах Павле је у натпису поред представе означен као други ктитор и ученик првог ктитора патријарха Нифона I.[27]

Примери које смо навели пружају веома занимљив материјал, али ипак не дају поуздане аргументе за доношење коначног закључка о идентитету насликаног монаха у Богородичиној цркви на Малом граду. Они показују да помени манастирских игумана и њихових заслуга у ктиторским натписима нису били довољна гаранција да се њихови портрети насликају на зидовима

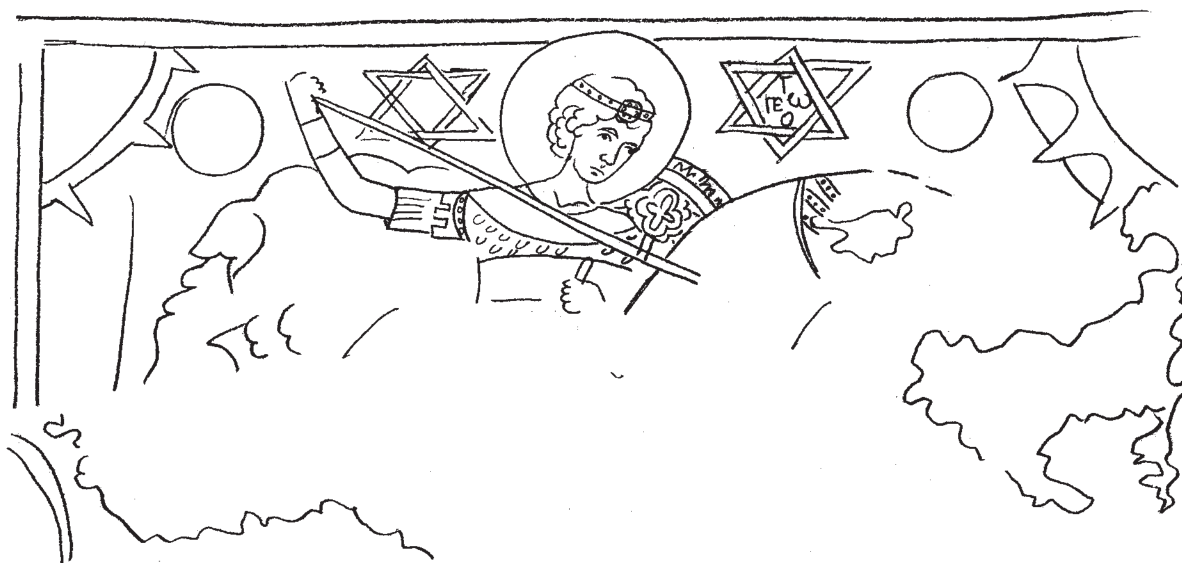
Зографа, Зограф 3 (1969) 20, н. 9; Б. Тодић, *Лични зайиси сликара*, in: *Привайни живой у срйским земљама средњег века*, ed. С. Марјановић-Душанић, Д. Поповић, Београд 2004, 502–503.

[24] Г. Суботић, *Почеци монашког живоша и црква манасшира Срешење на Мешеорима*, ЗЛУМС 2 (1966) 150, сл. 5, црт. 2.

[25] Σ. Μ. Πελεκανίδης, *Καλλιέργης όλης Θετταλίας άριστος ζωγράφος*, Αθήνα 1973, 11–12, pin. IZ, 4; G. Gounaris, *The Church of Christ the Saviour in Veria*, Thessaloniki 1991, 9–12, 34, fig. 28–29; Th. Papazotos, *Wandering in Byzantine and Post-Byzantine Veria. Churches, art, history*, Athens 2007, 20–21; Патријарх Нифон I (1310–1314/1315), родом из Верије, био је монах и игуман манастира Велике Лавре светог Атанасија на Светој Гори. Пре заузимања патријаршијског престола био је и митрополит Кизика. Његово најзначајније ктиторско дело је црква Светих Апостола у Солуну. Cf. С. Кисас, *О времену насшанка фресака у цркви Свеших айосшола у Солуну*, Зограф 7 (1977) 52–57.

[26] Πελεκανίδης, *Καλλιέργης*, 12, n. 3; Gounaris, *op. cit.,* 11–12; Papazotos, *op. cit*., 21–22. У средњовековном живопису Верије сачуван је још један пример идентичне иконографије — у цркви Старе Митрополије, чије фреске датирају из првих деценија XIII века. Један од ктитора, монах Јован Америанос насликан је како се молитвено обраћа св. Елефтерију, а из сегмента неба благосиља га Христос (cf. Papazotos, *op. cit*., 69, 71, fig. 75)

[27] Кисас, *op. cit*., 52–53, сл. 1–2 (са старијом литературом); Ch. Stephan, *Ein byzantinisches Bildensemble : die Mosaiken und Fresken der Apostelkirche zu Thessaloniki,* Worms 1986, 183–188, Abb. 26, Sk. 26



Сл. 8. Св. Ђорђе на коњу, јужна фасада, црква Св. Богородице на Малом граду, 1369 (цр̄теж Ѓ. Цве̄тковиќ)
Fig. 8. St. George on horseback, the chruch of the Virgin on Mali Grad, the southern façade, 1369 (drawing Dj. Cvetković)



Сл.9. Св. Ђорђе на коњу, јужна фасада, црква Св. Богородице на Малом граду, 1369, де̄таљ
Fig. 9. St. George on horseback, the chruch of the Virgin on Mali Grad, the southern façade, 1369, a detail



Сл. 10. На̄т̄пис са именом св. Ђорђа, де̄таљ слике 8 (цр̄теж Ѓ. Цве̄тковиќ)
Fig. 10. The inscription with the name of St. George, a detail of Fig.8 (drawing Dj. Cvetković)

црква. С друге стране, постоје примери где се сликају игумани или други монаси, а при том њихова имена или њихове заслуге и брига око цркве нису истакнути и наведени у ктиторским натписима. Ипак, и поред свега изложеног, не треба у потпуности одбацити могућност да фигура насликаног монаха у цркви на Малом граду представља монаха Јону, поменутог у натпису.

Представа из Малог града је необична и по томе што се овај монах молитвено обраћа св. Петки а не Богородици, којој је црква на Малом граду посвећена. Ово се донекле може објаснити тиме што је у области око Преспанског језера култ те светитељке био јако развијен и поштован. У пределима око језера сачувано је више средњовековних цркава које су посвећене св. Петки.[28]

Поред тога, у појединим пећинским црквама на стенама око Преспанског језера, као што је, на пример, црква Св. Марије на Глобоком код села Туминец (крај XIV века), св. Петка је, поред св. Недеље и вероватно св.

[28] D. Evyenidou, I. Kanonidis, Th. Papazotos, *The Monuments of Prespa*, Athens 1991, 24–25.



Сл. 11. Св. Пеӣка и св. Никола, црква Св. Богородице на Малом граду, зайадна сӣрана јужне фасаде
Fig. 11. St. Paraskeve and St. Nicholas, the Church of the Virgin on Mali Grad, the western side of the south façade

Марине, била једина светитељка која је добила место у крајње сведеном тематском програму.[29] Исто тако, занимљив пример представља и ктиторска композиција из оближње цркве Св. Богородице Елеусе код села Нивице (Фарадес), такође на обали Преспанског језера. Овде је св. Петка насликана уз саму ктиторску композицију у којој један од ктитора, монах, приноси модел цркве Богородици на престолу, а одмах иза њега је св. Петка, једина светитељка која је добила место у сликаном програму цркве.[30]

На крају, не може се искључити ни могућност да молитвено обраћање монаха св. Петки у цркви на Малом граду указује на претпоставку да је овде реч о посмртном портрету, јер добро је познато да је светитељкин култ у средњем веку поред осталог почивао и на уверењу да је она усрдна заступница умрлих пред Христом.[31] Њена популарност у средњем веку заснива се на томе што име св. Петке одговара грчком називу дана у седмици када је Христос смрћу на крсту искупио грехе људског рода. У зидном сликарству постоје и примери када је св. Петка сликана и у самом олтарском простору, у непосредној близини служења свете литургије.[32]

Иконографија представе монаха из Малог града, односно сликање световних и духовних личности с несразмерно умањеним фигурама поред ногу светитеља коме се молитвено обраћају, у византијској уметности се може пратити још од XI века. Бројни су примери на минијатурама, иконама и у монументалном сликарству где се сликају световни достојанственици различитог друштвеног статуса и титула, свештеници и монаси који стоје или клече, савијених колена у проскинези, испред Христа, Богородице, светитеља патрона, или пак, испред византијског цара.[33]

Велики број примера из минијатурног сликарства сакупио је у својој књизи Јоанис Спатаракис.[34] Неки од примера хронолошки блиских или савремених представи са Малог града наведени су и у претходном делу нашег текста. Сада бисмо указали на још неколико иконографски блиских примера. Најпре ћемо поменути икону св. Николе из Барија, где поред фигуре светитеља у целом расту стоје српски краљ Стефан Дечански и његов син, млади краљ Душан (сл. 5).[35] За нашу тему занимљива је и представа непознатог властелина поред ногу св. Николе

---

[29] Милюков, *op. cit*., 63–64; Popa, *Pictura e shpellave eremite*, 73–78; Thomo, *Byzantine Monuments on Great Prespa*, 102–104; Ангеличин-Жура, *Пешѿерниѿе цркви во Охридско-ѿреспански регион,* 116.

[30] Г. Суботић, *Охридскаѿа сликарска школа од XV век*, Охрид 1980, 40, црт. 16.

[31] Cf. Г. Суботић, *Свеѿи Консѿанѿин и Јелена у Охриду*, Београд 1971, 102; idem, *Из исѿорије сликарсѿва у скоѿском крају за време Турске власѿи (I)*, ЗРВИ 38 (1999–2000), 428.

[32] Такав пример бележимо у цркви Св. Богородице у селу Велестову у близини Охрида из 1444 године (Суботић, *Свеѿи Консѿанѿин и Јелена у Охриду*, 104; idem, *Охридскаѿа сликарска школа од XV век*, 68–69).

[33] Cf. A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*, Paris 1976², 84–87; I. Spatharakis, *The Portrait in Byzantine illyminated manuscripts*, Leiden 1976, passim; И. М. Ђорђевић, *О ѿрвобиѿном изгледу срѿске иконе свеѿог Николе у Барију*, Зборник Филозофског факултета XVI–A (1989) 117–118; D. Vojvodić, *On the presentations of proskynesis of the Byzantines before their emperor*, in: Ниш и Византија VIII, Ниш 2010, 260–270, fig. 2–10; Исти аутор расправља и о типу проскинезе коју условно назива „палеологовска" а карактерише се посебним држањем тела, савијених колена и исправљеним телом, подигнутих руку ка светитељу коме се обраћа, cf. Д. Војводић, *„Обавијен земаљском славом". О ѿредсѿавама визанѿијских и срѿских средњовековних владара у ѿроскинези*, Црквене студије 3 (2006) 382–385,

[34] Spatharakis, *op. cit*., passim.

[35] И. М. Ђорђевић, *О ѿрвобиѿном изгледу срѿске иконе свеѿог Николе у Барију*, Зборник Филозофског факултета XVI (1989) 111–122, црт. 1, сл. 1–3 (= idem, Студије српске средњовековне уметности, Београд 2008, 415–423)



Сл. 12. Св. Никола, црква Св. Богородице на Малом граду, западна страна јужне фасаде
Fig. 12. St. Nicholas, the Church of the Virgin on Mali Grad, the western side of the south façade



Сл. 13. Богородица Царица на престолу, црква Свете Богородице на Малом граду, западна страна јужне фасаде (цртеж: Ѓ. Цветковиќ)
Fig. 13. The Virgin as Empress enthroned, the Church of the Virgin on Mali Grad, the western side of the south façade



Сл. 14. Св. Ђорђе, детаљ, црква Св. Богородице на Малом граду, јужна фасада, 1369
Fig. 14. St. George, a detail, the church of the Virgin on Mali Grad, the southern façade, 1369

из цркве у Липљану (сл. 6).[36] Леп пример из зидног сликарства средине XIII века је представа са фасаде Светих Таксијарха у Костуру, где су поред ногу фигуре св. арханђела Михаила насликани бугарски цар Михаило II (1246–1252) и његова жена, царица Ана (сл. 7).[37] Вредна пажње је и представа непознатог властелина крај ногу св. Онуфрија у цркви Св. Димитрија у Прилепу.

На крају истичемо портрет монахиње у проскинези поред Богородице Тројеручице из Беле Цркве каранске,[38] као и фигуру презвитера Георгија Медоша из исте цркве; он у испруженим рукама држи затворено јеванђеље.[39] Веома сличан пример сачуван је у цркви Христовог Вазнесења у селу Лескоец близу Охрида (1462), где је крај ногу цара Константина насликан монах благо савијених колена како се молитвено подигнутих руку обраћа светом цару.[40]

* * *

Поред сликарства западне фасаде, где су сачувани портрети ктитора кесара Новака и његове породице из XIV века, као и представе Страшног суда и Рођења Богородице из 1607. године, црква Св. Богородице је својевремено имала фреско декорацију и на јужној фасади. Због лоше очуваности и фрагментарности, то сликарство је у досадашњој стручној литератури само узгред помињано.[41]

Од сликаног програма на јужној фасади остало је мало фресака, јер је она била најотворенија према језеру и услед тога најизложенија атмосферским утицајима. Данас се на источној половини зида може видети само део некада монументалне представе св. Ђорђа на коњу, док се на западној половини виде две допојасне фигуре и Богородица Царица на престолу између два анђела.

Представа св. Ђорђа на коњу својевремено је заузимала скоро трећину јужне фасаде, а сада је преостао само горњи део фреске која је била заштићена испустом кровне конструкције (сл. 8 и 9). Свети Ђорђе је насликан на белом коњу силовитог покрета, у краткој туници, панциру, заогрнут црвеним плаштом, са штитом о левом рамену. Левом руком држи узде, а десном копље којим силовито замахује. Десно и лево поред његове главе, у карактеристичним пољима у облику шестокраке звезде, исписана је његова сигнатура: Ο Αγιος Γεωργιος (сл. 10).

На фресци се запажа још неколико интересантних детаља као што су Сунце и Месец, док се у југозападном и југоисточном углу налазе необични светлосни сегмен-

[36] Р. Љубинковић, Д. Ђокић, С. Вученовић, А. Томашевић, *Истраживачки и конзерваторски радови у цркви Ваведења у Липљану*, Зборник заштите споменика културе 10 (1959) 83, сл. 7; В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 83, 219; Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле, 153.*

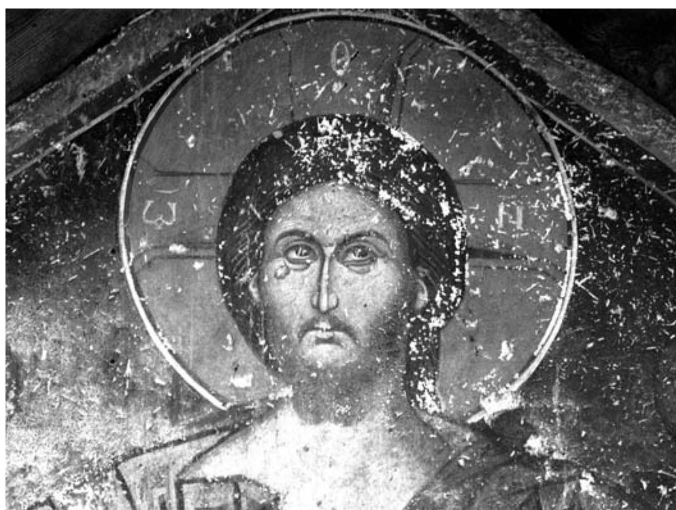
[37] Г. Суботић, *Портрети непознате бугарске царице*, Зограф 27 (1998–1999), 93–101, сл. 1

[38] С. Мандић, *Једна ктиторка Беле цркве каранске*, Старинар IX–X (1958–1959), Београд 1959, 223–225, сл. 2–3; Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле,* 141.

[39] Ј. Радовановић, *Иконографска истраживања српског сликарства XIII и XIV века*, Београд 1988, 58–59, 62; Ђорђевић, *op. cit,* 140–142.

[40] Г. Суботић, *Охридската сликарска школа од XV век*, Охрид 1980, 95–96, црт. 73. Аутор сматра да је то представа монаха ктитора, свештеника Петра, који се и спомиње у ктиторском натпису, поред других ктитора Тодета и Булке, чији портрети су насликани на јужном зиду цркве.

[41] Dhamo, *op. cit*., 115; Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле*, 178.



Сл. 15. Христос из ктиторске композиције на западној фасади, црква Св. Богородице на Малом граду, 1369
Fig. 15. Christ from the donor`s composition, the church of the Virgin on Mali Grad, the western façade, 1369

ти са зрацима. Фреска је црвеном бордуром одвојена од остатка живописа јужног зида.

Како смо већ истакли, на југозападном делу јужне фасаде још увек је видљива допојасна фигура светитељке у смеђем мафориону, са обема рукама подигнутим увис. Могло би се претпоставити да је то представа св. Петке. Друга фигура представља св. Николу, поред чије главе се још може прочитати натпис са његовим именом (сл. 11 и 12).

Испод те две допојасне фигуре видљиви су остаци јако избледеле и сада само у цртежу видљиве представе Богородице Царице одевене у дивитисион и лорос, са круном на глави и белим велом испод ње. Она седи на престолу, а са страна јој прилазе анђели са рипидама у рукама (сл. 11 и 13)

Сликарство јужне фасаде припада XIV столећу и савремено је живопису кесара Новака, на шта упућује фигура св. Ђорђа, чији је лик у потпуности сачуван (сл. 14). Његове типолошке и стилске особености блиске су уметничким одликама зографа који је сликао ктиторску композицију на западној фасади, лик Христа и Богородице (сл. 15 и 16), Деизис на источном зиду олтара цркве, као и фигуре неколико светих ратника на јужном зиду, св. Теодора Тирона и св. Димитрија.[42] Поред тога, оклоп са украсима и детаљима који носи св. Ђорђе идентичан је са оклопом који носи св. Теодор Тирон. Његов бисерни венац на глави са карактеристичним кружним завршетком изнад чела имају сви свети ратници на јужном зиду цркве (сл. 17).

Кесар Новак указује посебно поштовање светом ратнику, можда и свом заштитнику, јер су уобичајеној иконографији светитеља на коњу који пробада аждају додате и неке друге појединости. Испред главе светог ратника и иза ње насликани су Сунце и Месец, сигнатуре су исписане у посебним декоративним пољима у облику шестокраке звезде (сл. 10), а необични су и сегменти светлости у угловима композиције (сл. 8).

Појава исписивања имена светитеља у издвојеним пољима, округлим, правоугаоним, у облику шестокраке или осмокраке звезде, до сада није била предмет посебних истраживања.[43] На основу заступљености таквих издвојених поља, закључујемо да су она била део традиције радионице која је радила на Малом граду, но такви примери исписивања сигнатура могу се наћи и у



Сл. 16. Богородица са Христом, ктиторска композиција, западна фасада, црква Св. Богородице на Малом граду, 1369
Fig. 16. The Virgin with Christ Child, from the donor`s composition, the church of the Virgin on Mali Grad, the western façade, 1369

неким црквама на Охридском језеру, као што је случај са црквом Светог Атанасија у селу Калишту, чији живопис показује велику сличност са споменицима Преспе и Костура,[44] као и на једној икони Богородице са Христом из средине XIV века из цркве Светог Ђорђа у Охриду.[45]

У оквиру делатности поменуте радионице можемо навести више примера овако исписаних сигнатура. У идентичним шестокраким звездама у којима је исписано име светог Ђорђа, исписана је и сигнатура Богородице у конхи апсиде из цркве Светог Атанасија у Костуру (1383/1384)[46] и, касније, 1391. године, у цркви Христа

---

[42] Damo, *op. cit*., 118–119; Ђурић, *Мали Град–Св. Атанасије у Костуру– Борје*, 36–37.

[43] М. Радујко, *Живопис прочеља и линете јужног улаза Светог Николе у Љуботену*, Зограф 32 (2008) 108–109 (аутор се укратко осврће на ову појаву и наводи примере исписивања сигнатуре у округлим пољима, „штитовима" како их назива, поред портрета кесара Новака и других чланова његове породице са западног прочеља цркве на Малом Граду, cf. *op. cit*., 108).

[44] Грозданов, *Охридското ѕидно сликарство од XIV век*, сл. 180–181.

[45] Ова традицију исписивања сигнатура у посебно декорисаним пољима може се пратити и на споменицима XV века у близини Охрида, као на пример у цркви Христа Спаса у селу Лескоец крај Охрида (cf. Г. Суботић, *Охридската сликарска школа од XV век*, Охрид 1980, 103, црт. 78, поред фигуре св. Николе и представе Христа цара и Великог архиереја; ibidem, црт. 79.). Идентично исписана сигнатура јавља се и поред лика Богородице у апсиди Богородичине цркве манастира Матка крај Скопља (ibidem, 147, црт.109).

[46] S. Pelekanidis, M. Chatzidakis, *Kastoria*, Athens 1985, 109.



Сл. 17. Св. Теодор Тирон и св. Теодор Стратилат, црква Св. Богородице на Малом граду, наос, јужни зид, 1369
Fig. 17. St. Theodore Teron and St. Theodore Stratelates, the church of the Virgin on Mali Grad, the naos, the south wall, 1369



Сл. 19. Св. Теодор Тирон и св. Теодор Стратилат, црква Христа Животодавца, Борје, 1390/1391
Fig. 19. St. Theodore Teron and St. Theodore Stratelates, the church of Christ Zoodotes in Borje, 1390/1391



Сл. 18. Богородица са Христом, црква Христа Животодавца, Борје, апсида, 1390/1391
Fig. 18. The Virgin with Christ, the church of Christ Zoodotes in Borje, apse, 1390/1391

Животодавца у Борју крај Корче (сл. 18).[47] Из цркве у Борју може се навести још примера, као што је ктиторски натпис и сигнатура поред ктитора епископа Нифона,[48] сигнатуре исписане у шестокраким звездама поред св. Константина и св. Јелене,[49] св. Теодора Тирона и св. Теодора Стратилата (сл. 19)[50] и сигнатуре поред светих врача Кузмана и Дамјана. Сигнатура у оквиру шестостране звезде налази се и покрај представе Богородице у лунети спратне цркве над црквом Св. Марије на Глобоком, која је стилски блиска цркви на Малом граду.

Вреди издвојити још један карактеристичан детаљ који целој композицији даје посебну живописност. То су сегменти светлости у облику сферних исечака са зрацима који излазе из њих, испред светог ратника и иза њега. И тај детаљ може се сврстати међу одлике радионице о којој је реч, јер се идентична решења уочавају и у цркви Св. Атанасија у Костуру. У тој цркви исти детаљ се запажа иза представе св. Кирила Александријског у поворци архијереја који служе над Христом Агнецом на јужном делу источног зида,[51] као и иза фигуре св. Петра Александријског у протезису.[52] У таквим светлосним сегментима сликана су попрсја пророка Авакума и једног неидентификованог пророка у композицији Благовести,[53] као и попрсје пророка Захарије млађег на западном зиду у оквиру композиције Христово Преображење.[54] У истим светлосним сегментима насликано је и попрсје Христа, који предаје мученичке венце двојици св. ратника, Теодору Тирону и Теодору Стратилату.[55] Ту појаву нисмо уочили на фрескама у Борју, а није искључена могућност да су зографи у појединим композицијама употребљавали и овај детаљ, што сада није могуће утврдити услед пресликавања фресака.[56]

Када је у питању представа Богородице Царице на престолу о њој се не може нешто конкретније рећи, пошто су сада једва видљиви трагови цртежа и боје (сл. 11 и 13). У сваком случају, то је јако важна представа, јер ако се допусти могућност да је и тај део живописа настао у XIV веку, што је веома извесно, онда би то била једна од најранијих представа Богородице Царице, иконографске новине византијске уметности средине поменутог столећа. Она се, поред Христа Цара, Јована Претече и пророка Давида, слика у оквиру композиције *Представи се Царица*, односно Царски Деизис.

Сви примери поменуте тематске новине уметности епохе Палеолога могу да се датују у средину или трећу четвртину XIV века, а топографски се везују за област Охридске архиепископије, прецизније за подручје између Прилепа, Охрида, Заума и Костура.[57] Да ли су одјеци нове композиције доспели и до Малог града, не може

47 R. Lozanova, *The Church of Christ Zoodotes in Embore (Albania)*, in: *Образ и Слово. Сборник в чест на проф. Аксиния Джурова*, София 2004, 155, fig. 4.

48 Ibidem, fig. 9.

49 Ibidem, fig. 10.

50 Ђурић, *op. cit*., 47, сл. 39.

51 Pelekanidis, Chatzidakis, *op. cit*., 109.

52 Σ. Μ. Πελεκανίδης, *Καστοριά : Βυζαντιναί τοιχογραφίαι*, Θεσσαλονίκη 1953, πιν. 144.

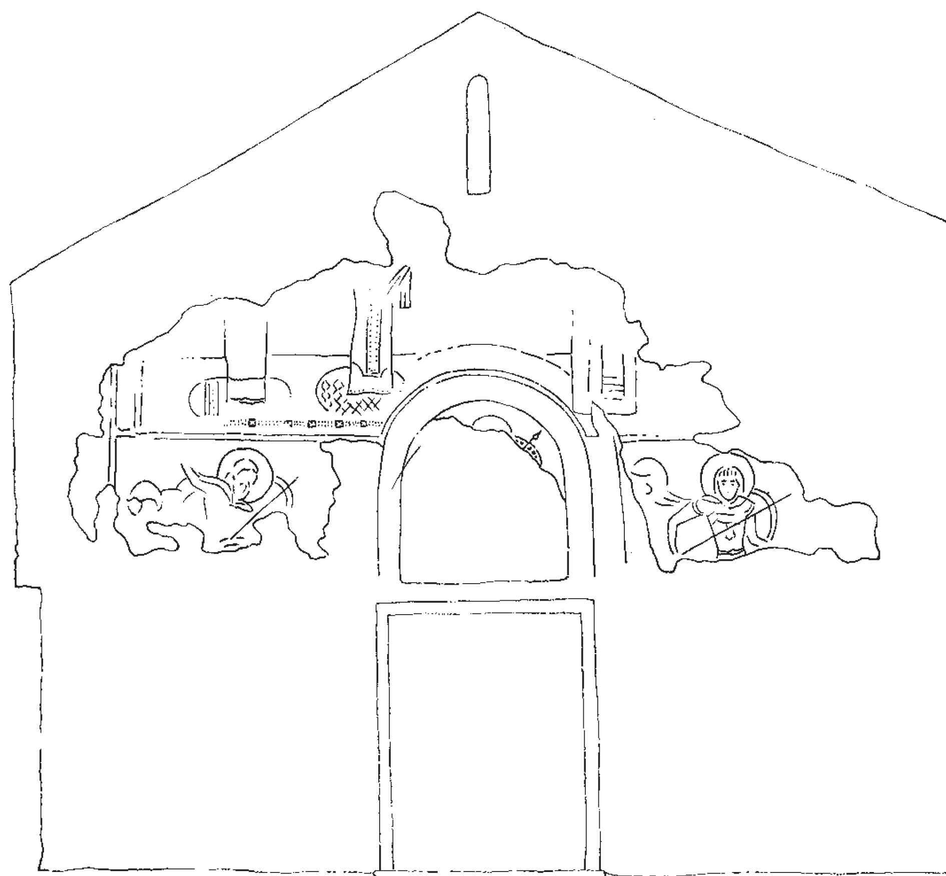
53 Ibidem, 109–110.

54 Ibidem, 114.

55 Ibidem, 119; Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πιν. 153.

56 Овакве, специфичне сегменте светлости у којима је смештена полуфигура пророка Соломона који носи отворен свитак и благосиља, налазимо на једној занимљивој икони Богородице и Христа из саме цркве на Малом граду, датираној у другој половини XIV века, сада у Музеју средњевековне уметности у Корчи [cf. *Icons from the Orthodox Communites of Albania*, ed. A. Tourta, Thessaloniki 2006, 40–41 (E. Drakopoulou)]. Тај мотив насликан је и на икони св. Николе из цркве Светог Димитрија у Охриду датираној у другу половину XV века, која сада припада збирци Галерије икона Музеја Македоније у Скопју (В. Поповска-Коробар, *Икони од Музејот на Македонија*, Скопје 2004, 13, 219–220).

57 Грозданов, *Охридското ѕидно сликарство*, 108–109.



Сл. 20. Свеши рашници на коњима, зайадна фасада цркве Св. Ђорђа у Курбинову, 1191 (цршеж Ђ. Цвешковић)
Fig. 20. Military saints on horseback, the church of St. George, Kurbinovo, the west façade, 1191 (drawing Dj. Cvetković)

се са сигурношћу тврдити. Но, мора се рећи да конзерваторска истраживања Богородичине цркве на Малом граду нису никада до краја спроведена, те се не може са сигурношћу тврдити да ли је представа Богородице на престолу са јужне фасаде цркве била самостална или је чинила део неке веће композиционе целине.[58]

Традиција осликавања фасада и прочеља средњовековних цркава може се пратити на ширим просторима Византије и земаља под њеним културним утицајем, нарочито Грузије и Русије, а касније Влашке и Молдавије.[59] На подручју Охридске архиепископије та појава може се пратити од почетка XII века на спом順ницима Охрида, Костура, а нешто касније и Пелагоније. Због обимности, та тема захтева систематичнија и продубљенија истраживања. Она би можда донела јаснију представу о програму и иконографији фреско-сликарства на фасадама цркава Охридске архиепископије XII–XV века.[60]

Овом приликом посветићемо пажњу само представи коњаничких фигура светих ратника на фасадама цркава Охридске архиепископије. Оне су биле малобројне, па је тиме представа са фасаде цркве на Малом граду значајнија. Но, ваља се присетити да су најстарије представе св. Ђорђа на коњу у византијској уметности сачуване у пећинским црквама Кападокије и да датирају с краја X и почетка XI века. То су представе на којима св. Ђорђе на коњу копљем пробада аждају, а појављује се и епизода са чудом у граду Ласији и спасавањем цареве кћерке.[61]

На фасадама цркава Охридске архиепископије свети ратници на коњима насликани су већ на западној фасади цркве Светог Ђорђа у Курбинову (сл. 20). У лунети над улазним вратима назиру се остаци коњаничке фигуре патрона цркве светог Ђорђа, док су са стране представљени св. Димитрије (на северној страни западне фасаде) и св. Теодор (са јужне стране).[62] Некако истовремено, представа св. Ђорђа на коњу је насликана на фасадном зиду северног спољашњег брода цркве Св. Врача у Костуру.[63]

---

[58] Неки иконографски мотиви особени за иконографију композиције „Предстaви се царица" односно „Небесни двор", као што је карактеристично сликање светих ратника-мученика у савременим дворским костимима са необичним капама-клобуцима, могу се наћи и у неким малим пећинским црквама у близини Малог града, на пример у цркви Свете Богородице на Глобоком, cf. Th. Popa, *Pictura e shpellave eremite në Shqipni*, 79, fig. 5; Ангеличин-Жура, op. cit., 116, 124; S. Bogevska, *Saint Alexandre dans la tradition hagiografique et iconographique Byzantine*, in: Зборник. Средновековна уметност 6 (2007) 109–110, сл. 1.

[59] М. А. Орлова, *Наружные росписи средневековых храмов, Византия. Балканы. Древняя Русь*, Москва 2002 ², 44–77, passim.

[60] Поједини аутори дотакли су то питање, cf. L. Hadermann-Misguich, *Une longue tradition byzantine. La décoration extérieure des églises,* Зограф 7 (1975) 5–10, fig. 1–6; М. А. Орлова, *op. cit.,* 44–77; М. Радујко, *Живоӣис ӣрочеља и линеӣе јужног улаза Свеӣог Николу у Љубоӣену*, Зограф 32 (2008) 107–109.

[61] О тим раним примерима из Кападокије cf. C. Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce, Le programme iconographique de l'apside et de ses abords*, Paris 1991, 77, 80–81, 113, 122. О променама у иконографији св. Ђорђа на коњу и увођењу чуда спасавања принцезе у граду Ласији cf. Ch. Walter, *The Cycle of Saint George in the Monastery of Dečani*, in: *Дечани и визанӣијска умеӣносӣ средином XIV века*, Београд 1989, 351–352; О иконографији светих ратника на коњима cf. М. Марковић, *О иконографији свеӣих раӣника у исӣочнохришћанској умеӣносӣи и о ӣредсӣавама ових свеӣиӣеља у Дечанима*, in: *Зидно сликарсӣво манасӣира Дечана*, Београд 1995, 577–578; Г. Суботић, *Из исӣорије сликарсӣва у скоӣском крају у време ӣурске власӣи*, (I), ЗРВИ 38 (1999/2000) 440–442.

[62] L. Hadermann-Misguish, *Kurbinovo*, *Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XII siècle*, Bruxelles 1975, 275–282, fig. 74, 141, 146–148; C. Grozdanov, L. Haderman-Misguish, *Kurbinovo*, Skopje 1991, 64–67; Ц. Грозданов, *Курбиново и други сӣудии за фреско-живоӣисоӣ во Преспа*, Скопје 2006, 256–257.

[63] Pelekanidis, Chatzidakis, *op. cit.,* 39, 41. Та представа део је циклуса св. Ђорђа.

Из XIV века може се навести представа св. Димитрија на коњу са западне фасаде цркве Успења Богородице у манастиру Трескавцу.[64] Праву популарност представе светих ратника на коњима, посебно св. Ђорђа и Димитрија, доживљавају у живопису периода османлијске валсти на Балкану, као и у доба касног средњег века.[65]

Нова сазнања до којих смо дошли само потврђују закључак да живопис Богородичине цркве на Малом граду представља једну од најзначајнијих фреско-целина на ширем простору Преспе из времена друге половине XIV века. Кесар Новак, ктитор фресака из времена обнове цркве (1369. године), нашао је у зографима који су сликали фреске наоса, западне и јужне фасаде веште, искусне и веома квалитетне мајсторе. Они су били последња зографска скупина на просторима између Преспе, Корче и Костура која је у временима пред турска освајања неговала традицију живописа класицистичких стилских и уметничких одлика уобличених почетком XIV столећа. При томе се нису либили да у свој рад унесу и низ особених иконографских детаља.

[64] М. Глигоријевић-Максимовић, *Сликарсшво XIV века у манасширу Трескавцу*, ЗРВИ 42 (2005) 152, сл. 42. Иначе, у сликарству XIV века сачувало се још неколико представа св. Димитрија на коњу: у параклису Св. Димитрија на спрату Богородице Љевишке (Б. Живковић, *Богородица Љевишка, цршежи фресака*, Београд 1991, 57), у оквиру циклуса тог светитеља у Дечанима (С. Пајић, *Циклус св. Димишрија*, in: *Зидно сликарсшво манасшира Дечана. Грађа и сшудије*, Београд 1995, 359, сл. 4), на западној лунети Марковог манастира (Л. Мирковић, Ж. Татић, *Марков Манасшир*, Нови Сад 1925, 72). Поред тих примера, подсетићемо да се представе светих ратника на коњима у уметности XIII и XIV века сликају и у припрати или наосу неких византијских цркава, на пример у цркви Светог Николе у Мелнику (Л. Мавродинова, *Църквата Свети Никола при Мелник*, София 1975, 13, 29 , 33, црт. 7) и цркви у Доњој Каменици (Б. Живковић, *Доња Каменица. Цршежи фресака*, Београд 1987, V, 14–15).

[65] О њиховим представама у живопису XV века cf. Г. Суботић, *Охридскаша сликарска школа XV века*, 129, 132–133, црт. 101, 104. О неким примерима са икона XVI–XVII века, cf. В. Поповска-Коробар, *op. cit.*, 37, 39, 60; С. Цветковски, *Галерија на икони црква Св. Ѓорѓи Сшруга*, Охрид 2010, 7–8, 27–28, 33.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ — REFERENCE LIST

Ангеличин-Жура Г., *Пешшернише цркви во Охридско-џресџанскиош регион*, Струга 2004 (Angeličin-Žura G., *Pešternite crkvi vo Ohrid-sko-prespanskiot region*, Struga 2004).

Бабић Г., *Краљева црква у Сшуденици*, Београд 1987 (Babić G., *Kraljeva crkva u Studenici*, Beograd 1987).

Барџиева-Трајковска Д., Ангеличин-Жура Г., *Пресшавише на св. Клименш и св. Елефшериј во црквата Св. Богородица, Мали Град, Преспа–Р. Албанија*, Културно наследство 28–29 (2002–2003) 121–126 [Bardžieva-Trajkovska D., Angeličin-Žura G., *Pretstavite na sv. Kliment i sv. Elefterij vo crkvata Sv. Bogorodica, Mali Grad, Prespa–R. Albanija*, Kulturno nasledstvo 28–29 (2002–2003) 121–126].

Bogevska S., *Saint Alexandre dans la tradition hagiografique et iconographique Byzantine*, in: Зборник. Средновековна уметност 6 (2007) [Zbornik Srednovekovna umetnost 6 (2007), 109–110.

Цветковски С., *Галерија на икони црква Св. Ѓорѓи Сшруга*, Охрид 2010 [Cvetkovski S., *Galerija na ikoni crkva Sv. Giorgi Struga*, Ohrid 2010].

Цветковски С., *За кшишорскаша комџозиција од Машејче*, Јубилеен Зборник на Филозофски факултет 23 (49), Скопје 1996, 525–536 [Cvetkovski S., *Za ktitorskata kompozicija od Matejče*, Jubileen Zbornik na Filozofski fakultet 23 (49), Skopje 1996, 525–536].

Dhamo D., *L'église de Notre-Dame à Maligrad*, Studia albanica I, 2 (1964) 109–119.

Димитрова Е., *Манасшир Машејче*, Скопје 2003 (Dimitrova E., *Manastir Matejče*, Skopje 2003).

Ђорђевић И. М., *Предсшава Сшефана Дечанског уз олшарску преграду у Дечанима*, Саопштења XV (1983) 37–42 (= idem, *Сшудије срџске средњовековне умешносши*, Београд 2008, 402–405); [Djordjević I. M., *Predstava Stefana Dečanskog uz oltarsku pregradu u Dečanima*, Saopštenja XV (1983) 37–42 (= idem, *Studije srpske srednjovekovne umetnosti*, Beograd 2008, 402–405)]

Ђорђевић И. М., *Зидно сликарсшво срџске власшеле у доба Немањића*, Београд 1994 [Djordjević I. M., *Zidno slikarstvo srpske vlastele u doba Nemanjića*, Beograd 1994].

Ђорђевић И. М., *О џрвобишном изгледу срџске иконе свешог Николе у Барију*, Зборник Филозофског факултета XVI (1989) 111–122 (= idem, *Сшудије срџске средњовековне умешносши*, Београд 2008, 415–423). [Djordjević I. M., *O prvobitnom izgledu srpske ikone svetog Nikole u Bariju*, Zbornik Filozofskog fakulteta XVI (1989) 111–122 (= idem, *Studije srpske srednjovekovne umetnosti*, Beograd 2008, 415–423)]

Ђурић В. Ј., *Визаншијске фреске у Југославији*, Београд 1974 [Djurić V. J., *Vizantijske freske u Jugoslaviji*, Beograd 1974].

Ђурић В. Ј., *Мали Град — Св. Ашанасије у Косшуру — Борје*, Зограф 6 (1975) 31–49 [Djurić V. J., *Mali Grad — Sv. Atanasije u Kosturu — Borje*, Zograf 6 (1975) 31–49].

Ђурић В. Ј., *Радионица мишроџолиша Јована Зографа*, Зограф 3 (1969) 20 [Djurić V. J., *Radionica mitropolita Jovana Zografa*, Zograf 3 (1969) 20].

Evgenidou D., Kanonidis I., Papazotos Th., *The Monuments of Prespa*, Athens 1991.

Глигоријевић-Максимовић М., *Сликарсшво XIV века у манасширу Трескавцу*, ЗРВИ 42 (2005) 152 [Gligorijević-Maksimović M., *Slikarstvo XIV veka u manastiru Treskavcu*, ZRVI 42 (2005) 152].

Gounaris G., *The Church of Christ the Saviour in Veria*, Thessaloniki 1991.

Grabar A., *L'empereur dans l'art byzantin*, Paris 1976².

Grozdanov C., Haderman-Misguish L., *Kurbinovo*, Skopje 1991.

Грозданов Ц., *Курбиново и други сшудии за фрескоживоџисош во Пресџа*, Скопје 2006 [Grozdanov C., *Kurbinovo i drugi studii za freskoživopisot vo Prespa*, Skopje 2006].

Грозданов Ц., *Охридскошо ѕидно сликарсшво од XIV век*, Охрид 1980 [Grozdanov C., *Ohridskoto sidno slikarstvo od XIV vek*, Ohrid 1980].

Грозданов Ц., *Прилози џознавању средњовековне умешносши Охрида*, ЗЛУМС 2 (1966) 215–219 [Grozdanov C., *Prilozi poznavanju srednjovekovne umetnosti Ohrida*, ZLUMS 2 (1966) 215–219].

Hadermann-Misguich L., *Une longue tradition Byzantine. La décoration extérieure des églises,* Zograf 7 (1975) 5–10.

Hadermann-Misguish L., *Kurbinovo, Les fresques de Saint-Georges et la peinture Byzantine du XII siècle*, Bruxelles 1975.

Icons from the Orthodox Communites of Albania, ed. A.Tourta, Thessaloniki 2006.

Иванов Й., *Български старини изъ Македония*, София 1931 [Ivanov J., *Bălgarski starini iz Makedonija*, Sofija 1931].

Jolivet-Lévy C., *Les églises Byzantines de Cappadoce, Le programme iconographique de l'apside et de ses abords*, Paris 1991.

Кајмаковић З., *Зидно сликарсшво у Босни и Херцеговини*, Сарајево 1971 [Kajmaković Z., *Zidno slikarstvo u Bosni i Hercegovini*, Sarajevo 1971].

Кисас С., *О времену насшанка фресака у цркви Свеших аџосшола у Солуну*, Зограф 7 (1977) 52–57 [Kisas S., *O vremenu nastanka fresaka u crkvi Svetih apostola u Solunu*, Zograf 7 (1977) 52–57].

Ковачевић Љ., *Сшари срџски заџиси и наШџиси*, I, Београд 1902 [Kovačević Lj., *Stari srpski zapisi i natpisi*, I, Beograd 1902].

Lozanova R., *The Church of Christ Zoodotes in Embore (Albania)*, in: *Образ и Слово. Сборник в чест на проф. Аксиния Джурова*, София 2004 (*Obraz i Slovo. Sbornik v chest na prof. AksiniJa Džurova*, SofiJa 2004) 155.

Љубинковић Р., Ђокић Д., Вученовић С., Томашевић А., *Исшраживачки и конзерваторски радови у цркви Ваведења у Лиџљану*, Зборник заштите споменика културе 10 (1959) 83; [Ljubinković R., Djokić D., Vučenović S., Tomašević A., *Istraživački i konzervatorski radovi u crkvi Vavedenja u Lipljanu*, Zbornik zaštite spomenika kulture 10 (1959) 83]

Мандић С., *Једна кшишорка Беле цркве Каранске*, Старинар IX–X (1958–1959) 223–225 [Mandić S., *Jedna ktitorka Bele crkve Karanske*, Starinar IX–X (1958–1959) 223–225].

Марковић М., *О иконографији светих ратника у источнохришћанској уметности и о представама ових светитеља у Дечанима*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана*, Београд 1995, 577–578 [Marković M., *O ikonografiji svetih ratnika u istočnohrišćanskoj umetnosti i o predstavama ovih svetitelja u Dečanima*, in: *Zidno slikarstvo manastira Dečana*, Beograd 1995, 577–578].

Мавродинова Л., *Църквата Свети Никола при Мелник*, София 1975 [Mavrodinova L., *Cărkvata Sveti Nikola pri Melnik*, Sofija 1975].

Millet G., *Recherches sur l'iconographie de l'evangile*, Paris 1916.

Милюков П. Н., *Христианския древности Западной Македонии*, Известия Русского археологического института в Константинополе IV (1899) 69–72 [Miliukov P. N., *Khristianskiia drevnosti Zapadnoĭ Makedonii*, Izvestiia Russkogo arkheologicheskogo instituta v Konstantinopole IV (1899) 69–72].

Мирковић Л., Татић Ж., *Марков Манастир*, Нови Сад 1925 (Mirković L., Tatić Ž., *Markov Manastir*, Novi Sad 1925).

Орлова М. А., *Наружные росписи средневековых храмов, Византия. Балканы. Древняя Русь*, Москва 2002² [Orlova M. A., *Naruzhnye rospisi srednevekovyh khramov, Vizantiia. Balkany. Drevniaia Rus`*, Moskva 2002²].

Пајић С., *Циклус св. Димитрија*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије*, Београд 1995, 359 [Pajić S., *Ciklus sv. Dimitrija*, in: *Zidno slikarstvo manastira Dečana. Građa i studije*, Beograd 1995, 359].

Papazotos Th., *Wandering in Byzantine and Post-Byzantine Veria. Churches, art, history*, Athens 2007.

Pelekanidis S., Chatzidakis M., *Kastoria*, Athens 1985.

Πελεκανίδης Σ. Μ., *Καλλιέργης όλης Θετταλίας άριστος ζωγράφος*, Αθήνα 1973 (Pelekanidēs S. M., *Kalliergēs olēs Thettalias aristos zōgraphos*, Athēna 1973).

Πελεκανίδης Σ. Μ., *Καστοριά : Βυζαντιναί τοιχογραφίαι*, Θεσσαλονίκη 1953 (Pelekanidēs S. M., *Kastoria: Byzantiani toichographiai*, Thessalonikē 1953).

Popa Th., *Disa mbishrime të kishave të shën Mërisë në Maligrad dhe të Ristozit në Mborje*, Biletini Universtetit shtetetor të Tiranës, ser. Shkencat shoqerore 2 (1959) 257–258.

Popa Th., *Mbishkrime të kishave në shqipëri*, Tiranë 1998.

Popa Th., *Pictura e shpellave eremite në Shqipni, Shpella e shën Mërisë në Glloboko pranë Bezmishtit,* Studime historike 19/2 (1965) 82.

Поповић Б. В., *Програм живописа у олтарском простору*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана, Грађа и студије*, Београд 1995, 96 [Popović B. V., *Program živopisa u oltarskom prostoru*, in: *Zidno slikarstvo manastira Dečana, Građa i studije*, Beograd 1995, 96].

Поповска-Коробар В., *Икони од Музејот на Македонија*, Скопје 2004 [Popovska-Korobar V., *Ikoni od Muzejot na Makedonija*, Skopje 2004].

Радовановић Ј., *Иконографска истраживања српског сликарства XIII и XIV века*, Београд 1988 [Radovanović J., *Ikonografska istraživanja srpskog slikarstva XIII i XIV veka*, Beograd 1988].

Радујко М., *Живопис прочеља и лунете јужног улаза Светог Николе у Љуботену*, Зограф 32 (2008) 108–109 [Radujko M., *Živopis pročelja i linete južnog ulaza Svetog Nikole u Ljubotenu*, Zograf 32 (2008) 108–109],

Spatharakis I., *The Portrait in Byzantine illyminated manuscripts*, Leiden 1976.

Stephan Ch., *Die Mosaiken und Fresken der Apostelkirche zu Thessaloniki,* 1986.

Stransky A., *Remarques sur la peinture du Moyen-Age en Bulgarie en Gréce et en Albanie*, Известия на Българския археологически институт (Izvestija na Bălgarskiia arheologičeski institut) 9 (1935) 41–43.

Суботић Г., *Из историје сликарства у скопском крају за време Турске власти* (I), ЗРВИ 38 (1999–2000), 428 [Subotić G., *Iz istorije slikarstva u skopskom kraju za vreme Turske vlasti* (I), ZRVI 38 (1999–2000), 428].

Суботић Г., *Охридската сликарска школа од XV век*, Охрид 1980 [Subotić G., *Ohridskata slikarska škola od XV vek*, Ohrid 1980].

Суботић Г., *Почеци монашког живота и црква манастира Сретење на Метеорима*, ЗЛУМС 2 (1966) 150 [Subotić G., *Počeci monaškog života i crkva manastira Sretenje na Meteorima*, ZLUMS 2 (1966) 150].

Суботић Г., *Портрети непознате бугарске царице*, Зограф 27 (1998––1999), 93–101 [Subotić G., *Portreti nepoznate bugarske carice*, Zograf 27 (1998–1999), 93–101].

Суботић Г., *Прилог хронологији дечанског зидног сликарства*, ЗРВИ 20 (1981) 113–127 [Subotić G., *Prilog hronologiji dečanskog zidnog slikarstva*, ZRVI 20 (1981) 113–127].

Суботић Г., *Свети Константин и Јелена у Охриду*, Београд 1971 [Subotić G., *Sveti Konstantin i Jelena u Ohridu*, Beograd 1971].

P. Thomo, *Byzantine Monuments on Great Prespa*, in: *Byzantine Macedonia: art, architecture, music and hagiography*. Papers from the Melbourne Conference, July 1995, ed. J. Burke, R. Scott, Melbourne 2001, 104–106.

Тодић Б., *Лични записи сликара*, in: *Приватни живот у српским земљама средњег века*, ed. С. Марјановић-Душанић, Д. Поповић, Београд 2004, 502–503 [Todić B., *Lični zapisi slikara*, in: *Privatni život u srpskim zemljama srednjeg veka*, ed. S. Marjanović-Dušanić, D. Popović, Beograd 2004, 502–503].

Тодић Б., *Старо Нагоричино*, Београд 1993 [Todić B., *Staro Nagoričino*, Beograd 1993].

Тодић Б., Чанак-Медић М., *Манастир Дечани*, Београд 2005 [Todić B., Čanak-Medić M., *Manastir Dečani*, Beograd 2005].

Walter Ch., *The Cycle of Saint George in the Monastery of Dečani*, in: *Дечани и византијска уметност средином XIV века*, Београд 1989 (*Dečani i vizantijska umetnost sredinom XIV veka*, Beograd 1989), 351–352.

Војводић Д., *„Обавијен земаљском славом". О представама византијских и српских средњовековних владара у проскинези*, Црквене студије 3 (2006) 382–385 [Vojvodić D., *„Obavijen zemaljskom slavom". O predstavama vizantijskih i srpskih srednjovekovnih vladara u proskinezi*, Crkvene studije 3 (2006) 382–385].

Vojvodić D., *On the presentations of proskynesis of the Byzantines before their emperor*, in: Ниш и Византија VIII, Ниш 2010 (Niš i Vizantija VIII, Niš 2010), 260–270.

Војводић Д., *Портрети владара, црквених достојанственика и племића у наосу и припрати,* in:

Зидно сликарство манастира Дечана, Грађа и студије, Београд 1995, 276–277 [Vojvodić D., *Portreti vladara, crkvenih dostojanstvenika i plemića u naosu i pripratі,* in: *Zidno slikarstvo manastira Dečana, Građa i studije*, Beograd 1995, 276–277].

Живковић Б., *Богородица Љевишка, цртежи фресака*, Београд 1991 [Živković B., *Bogorodica Ljeviška, crteži fresaka*, Beograd 1991].

Живковић Б., *Доња Каменица, цртежи фресака*, Београд 1987 [Živković B., *Donja Kamenica, crteži fresaka*, Beograd 1987].

ЗОГРАФ 34 (2010) [111–124]

Notes from the Church of the Virgin at the island of Mali Grad

Sašo Cvetkovski

In this text the unknown parts of the wall paintings from the church of the Virgin at the island of Mali Grad in the Great Prespa Lake, Albania, are analyzed: the figure of a monk praying to St. Paraskeve, on the southern wall of the nave, as well as the paintings on the southern façade with the depictions of St. George on horseback, the Virgin as Empress enthroned, and the busts of two saints, St. Paraskeve and St. Nicholas.

In an attempt to identify the monk praying to St. Paraskeve, whose signature is completely destroyed, the author presented a few examples of Byzantine wall paintings from the fourteenth century, where the name and the achievements of the hegoumenos is mentioned in donor's inscription, and the hegoumenos himself is portrayed on the church walls.

The author also cited examples where the name of the hegoumenos of the monastery was mentioned in the donor's inscriptions, although his portrait was not included into the painting program of the church. In view of the mentioned examples, no entirely reliable identification of the monk beneath the feet of St. Paraskeve can be made. However, the possibility that it is a representation of the hegoumenos Jona, mentioned in the donor's inscription in the church from 1368/1369, should not be rejected.

It is unusual that this monk is addressing his prayers to St. Paraskeve and not to the Virgin, the patron of the church. Besides this, St. Paraskeve is the only woman saint which is depicted on the southern wall of the church next to the iconostasis and she is separated with a red frame from the rest of the wall paintings. Therefore, one can not exclude the possibility that this have maybe been a *post mortem* portrait of the monk, because it is well known that in the Middle Ages the cult of St. Paraskeve was also grounded on belief that she was a mediatrix acting on behalf of the deceased before Christ.

The southern façade of the church is decorated with a depiction of St. George on horseback. He is charging fiercely with his spear. Some interesting and rarely painted details are included in this depiction. Next to the head of the saint, the signatures are written in two six-pointed stars, and next to them are painted the Sun and the Moon. In the corners of the composition are depicted segments of Heaven.

Some of these details, especially the writing of the signatures in framed fields of different kinds of stars, have analogies in nearby churches.

Similar examples are found in greater number in the church of Christ Zoodotes in Borje (Albania), painted in 1391, as well as at the church of St. Athanasios in Kastoria, painted in 1383/1384. The wall paintings of these two churches are associated with the artistic workshop which painted the frescoes at Mali Grad in 1369.

The analogies for the depictions of segments of Heaven we also find on the wall paintings of the Church of St. Athanasios at Kastoria.

In addition to St. George on horseback, on the southern façade we can recognize the depiction of the Virgin Empress enthroned and flanked by two angels. Above this depiction, the busts of St. Paraskeve and St. Nicholas were painted.

The colours of the image of the Virgin are almost completely faded and only its contours are still visible. It is well-known that the oldest preserved depictions of the Virgin Empress were created in the area of the archbishopric of Ohrid. Should we assume that this representation of the Virgin was made in the time of kesar Novak (ca. 1369), it would be one of the earliest such examples in medieval art.

Фреска церкви Спаса на Ильине улице «Богоматерь Одигитрия» и её художественные истоки

Татьяна Ю. Царевская*

Новгородский государственный музеи-заповедник
Государственный институт искусствознания, Москва

UDC 75.052.04:271.22(470)–312.47
DOI 10.2298/ZOG1034125C
Оригиналан научни рад

В статье рассматриваются вопросы происхождения иконографии и стиля фасадной фрески-иконы церкви Спаса Преображения на Ильине улице, которая является одним из узловых произведений художественной жизни Новгорода второй половины XIV века и, по-видимому, связана с работой южнославянского мастера. Сосуществование этого образа, изначально составлявшего часть декорации западного притвора церкви, рядом с росписью 1378 года, выполненной Феофаном Греком, его стилевое и колористическое отличие от декорации основного объема, находят возможное объяснение в обстоятельствах, вызванных пожаром 1385 года, которые побудили возобновить пострадавшую фреску силами мастеров, появившихся в Новгороде в последние десятилетия XIV века, когда Феофан Грек, по-видимому, уже покинул город.

Ключевые слова: Новгород, церковь Спаса Преображения на Ильине улице, фреска, Богоматерь Одигитрия, иконография Богоматери, позднепалеологовская живопись, Балканы, византийская живопись, Феофан Грек

The fresco of the Virgin Hodegetria in the the Church of the Transfiguration in Ilyina Street, Novgorod, and its artistic sources

The paper examines the iconography and style of the fresco--icon on the façade of the Church of the Transfiguration in Ilyina Street. The fresco is considered to be one of the crucial artworks of Novgorod from the second half of the fourteenth century, and, is probably connected with the work of a southern Slav artist. The possible explanation for the co-existence of the fresco-icon, which was originally part of the decoration of the church's western narthex, and the decoration from 1378, the author of which was Theophanes the Greek, as well as the stylistic and colouristic differences between the fresco-icon and the decoration of the core part of the church, may lie in the circumstances caused by a fire in 1385. Those circumstances led to the renewal of the damaged fresco by artists who appeared in Novgorod during the final decade of the fourteenth century, when Theophanes the Greek had, most likely, already left the city.

Keywords: Novgorod, the Church of the Transfiguration in Ilyina Street, fresco, Virgin Hodegetria, iconography, Balkans, Byzantine painting, Theophanes "the Greek"

В нише западного фасада церкви Спаса Преображения, сооруженной в 1374 году в Новгороде на Ильине улице, сохранилась фреска с изображением Богоматери с младенцем, которая изначально являлась частью декорации небольшого притвора, одновременного храму и впоследствии разобранного.[1] Следы свода этого притвора в месте его примыкания к фасаду, над проходом в основной объем, видны и сейчас (ил. 1).[2] Хорошо известна история спасительного «явления» образа Богоматери в 1831 году, в разгар эпидемии холеры, когда, во время ремонта церковного здания была раскрыта ниша, от внутренней стенки которой отвалился кусок закрывавшей роспись поздней штукатурки. Именно с этим чудесным самораскрытием новгородцы связали начавшийся спад эпидемии, отчего обнаружившийся образ получил название «Холерного». Фреску в 1850 году поновили, и в ее честь в западной паперти, сооруженной на месте древнего притвора (ил. 2), освятили престол во имя Смоленской Божией Матери.[3]

В 1913 году иконописец-реставратор Г. О. Чириков расчистил от копоти и позднейшей записи фигуру Младенца Христа. Необычайная живописность фрагмента и его явное отличие от росписи интерьера уже тогда заинтриговали знатока новгородской живописи А. И. Анисимова, сообщившего о находке в журнале «Старые годы».[4] В 1918–1919 годы фреска (за исключением фона и боковых стенок ниши) была дораскрыта Г. О. Чириковым, удивив современников «великолепной сохранностью живописи» (ил. 3).[5] В 1936 году западную паперть полностью разобрали, а фреску, ставшую фасадной, за-

* Tatiana Tsarevskaya, Rachmaninova 6, kv. 148, Velikij Novgorod, Russia 173020; tsarturie@yahoo.com

[1] Время разборки древнего притвора неизвестно, однако к началу XIX века его уже не существовало, cf. А. И. Анисимов, *Новооткрытыя фрески Новгорода*, Старые годы. Ежемесячник для любителей искусства и старины, декабрь 1913 (Санкт-Петербург 1913) 54.

[2] Остатки каменного фундамента притвора, позволяющие составить представление о его величине, обнаружены в 1930-х гг. после разборки позднейшей паперти.

[3] Архим. Макарий, *Археологическое описание церковных древностей в Новгороде и его окрестностях*, Москва 1860, ч. 1, 306; Г. Краснянский, *Месяцеслов (святцы) новгородских святых угодников Божиих… и указатель чудотворных святых икон*, Новгород 1876, 33–35; П. Осиновский, *Историческое описание Спасопреображенской церкви в г. Новгороде*, Новгород 1893 (приложение к «Памятной книжке Новгородской губернии на 1893 год»); Г. И. Вздорнов, *Фрески Феофана Грека в церкви Спаса Преображения в Новгороде*, Москва 1976, 260, n. 7.

[4] Анисимов, *op. cit.*, 54–55.

[5] М. В. Муравьев, *Новгород Великий*, Ленинград 1925, 40.



Ил. 1. След примыкания притвора к западному фасаду церкви Спаса Преображения на Ильине улице, с фреской «Богоматерь Одигитрия» в нише над входом, 1374
Fig. 1. Trace of an adjunction of the narthex to the western façade of the Church of the Transfiguration in Ilyina street, with the fresco of the Virgin Hodegetria in a niche above an entrance, 1374

крыли сначала стеклом, затем щитом,[6] который в годы Второй мировой войны был сорван. С тех пор ничем не защищенная композиция начала разрушаться. Этот процесс был приостановлен в 1974 году реставрацией, сопровождавшейся раскрытием фона и тонировками утрат,[7] а также устройством над нишей маленького навеса и щита из пластикового стекла, которое, однако, с годами так помутнело, что сделало фреску неудобной для изучения. Вероятно, оттого роспись редко попадала в поле зрения историков искусства, которые, как правило, сосредотачивали свое внимание исключительно на изучении стенописи интерьера, исполненной Феофаном Греком. Одним из немногих уделил этой фреске внимание Г. И. Вздорнов, который, будучи увлечен искусством великого византийского живописца, оценил ее как работу другого, «хорошего, но не очень искушенного мастера», допускавшего, по его мнению, погрешности в соразмерности частей.[8] За фреской закрепилось представление как о «двойственной», «загадочной», хотя она при этом практически единодушно датировалась последними десятилетиями XIV века. Мнения же об авторстве фрески разделились: Н. П. Кондаков, видевший роспись еще с позднейшими поновлениями, считал ее работой Феофана Грека, современной росписи интерьера.[9] Однако уже А. И. Анисимов,[10] а вслед за ним — В. К. Мясоедов и Л. А. Мацулевич,[11] И. Э. Грабарь,[12] В. Н. Лазарев[13] и Г. И. Вздорнов[14] отмечали явное стилистическое различие фрески на западном фасаде и декорации интерьера церкви. Несмотря на это преобладающее мнение, точка зрения Кондакова и сейчас находит приверженцев, полагающих, что очевидные различия данной фрески и росписи интерьера могут быть объяснимы исключительно «иконным» характером изображения в нише, побудившим Феофана изменить не только манеру письма, но и колорит.

Несмотря на скромные размеры, этот фресковый образ (ил. 4), как кажется, является одним из узловых в чрезвычайно богатой и насыщенной художественной жизни Новгорода второй половины XIV века. Он содержит в себе всё еще не освоенную информацию, которая может прояснить представления о сосуществовании или последовательной смене различных художественных традиций византийского мира, об их соотношении и причастности к ним искусства Новгорода. Существование этого образа рядом с росписью основного объема, выполненной Феофаном Греком, заставляет задуматься о том, как случилось, что один и тот же храм, по-види-

[6] *Материалы по ремонту и реставрации новгородских архитектурных памятников (1935–1940)*, Новгородский исторический сборник 8 (1940) 102–103, 105, 108.

[7] Однако часть росписи фона и боковых стенок ниши до сих пор остаётся под позднейшей записью.

[8] Вздорнов, *Фрески Феофана Грека*, 265–266.

[9] Н. П. Кондаков, *Иконография Богоматеры*, II, Петроград 1915, 173.

[10] Анисимов, *op. cit.*, 54.

[11] Архив Института истории материальной культуры Российской академии наук (Санкт-Петербург), Ф. 51, нр. 196; Вздорнов, *op. cit.*, 265.

[12] И. Э. Грабарь, *Феофан Грек. Очерк из истории древнерусской живописи*, Казань 1922, 14, n. 2.

[13] В. Н. Лазарев, *Искусство Новгорода*, Москва–Ленинград 1947, 73, n. 1.

[14] Вздорнов, *op. cit.*, 265–266.



Ил. 2 Церковь Спаса Преображения на Ильине улице с колокольней и папретью XIX в. Фото начала XX в.
Fig. 2. Church of the Transfiguration in Ilyina street, with a bell-tower and narthex of the 19th century. Photo from the beginning of the 20th century



Ил. 3. «Богоматерь Одигитрия». Фреска в нише западного фасада церкви Спаса Преображения на Ильине улице. Фото 1919.
Fig. 3. The Virgin Hodegetria. The western façade of the Church of the Transfiguration in Ilyina street. Photo from 1919.

мому, одновременно или в очень близкие сроки мог быть декорирован столь различным образом. В связи с этим вновь актуализируются вопросы относительно деятельности средневековых художественных мастерских: о возможности параллельной работы на одном памятнике двух различных ярких индивидуальностей, или, напротив, смены манеры письма одним и тем же живописцем в зависимости от характера или вида живописи, — вопросы, которые не раз поднималась в искусствознании, в частности, в связи с творчеством Феофана.[15] Отсюда проистекает и другая проблема: чем объяснить столь явное колористическое отличие фасадной фрески и ансамбля декорации интерьера, если они появились одновременно или в близкий временной промежуток? Связано ли это с различием авторских концепций или дело лишь в воздействии внешних факторов и степени сохранности? В данной статье мы не ставим задачей исчерпывающе ответить на все эти вопросы, но попытаемся обозначить пути их решения, более пристально вглядевшись в этот образ, очертив круг его возможных иконографических прототипов, охарактеризовав художественные особенности стиля и уточнив географический ареал происхождения исполнителя этой фрески.

Когда-то изображение Богоматери с младенцем в нише западного фасада служило своего рода иконным образом, осенявшим и предварявшим проход в основной объем. Такого рода фрески-иконы над входом из нартекса в храм — достаточно широко распространены в искусстве византийского мира, их иконографические типы бесконечно варьируются.[16] Смысл Спасо-Преображенского образа, представляющего Богоматерь в иконографии Одигитрии, весьма точно соответствовал символике отведенного ему места, которое являлось пограничным между притвором — миром грешных, вставших на путь покаяния и духовного поиска, и основным объемом — собственно храмом Божиим. Несомненно, образ Богоматери-Путеводительницы, указывающей входящему путь из тьмы греха в обиталище Бога, мир, пронизанный действием божественных энергий и представленный Феофаном в кульминационный для всей твари момент своего преображения, обожения — был частью единой иконографической программы, связывающей декорацию храма и его притвора. Вместе с тем, «Одигитрия» Спасо-Преображенской церкви служила охранительницей сего места — именно так истолковывается знаменитая чудотворная икона Одигитрии Иверской — Богоматерь Портаитисса, которая, согласно преданию, избрала своим местонахождением надвратную церковь Иверского монастыря на Афоне.[17]

Иконографический тип новооткрытого изображения в XIX веке определили как «Смоленскую Богоматерь» (что и дало имя устроенному в паперти приделу),[18] однако сохранившаяся живопись демонстрирует совер-

---

[15] В связи с творчеством Феофана Грека эту проблему рассматривает Э. С. Смирнова (*Деисусный чин Благовещенского собора (некоторые аспекты стиля)*, in: *Благовещенский собор Московского Кремля. Материалы и исследования*, Москва 1999, 101–105).

[16] Например, изображения Богородицы над входом в храм в притворах Боянской церкви («Дексиократусса»), в Дечанах (Богородица Милостивая — «Умиление»), Богородицы Больничкой в Охриде (Богородица с младенцем в рост в вертикальной нише), Любостыни и Арборе («Одигитрия»), Молдовицы («Живоносный источник»), и др.

[17] E. Bakalova, *Zwei Ikonen der Muttergottes Portaitissa (von Iviron) in Bulgarien*, ΔΧΑΕ 17 (1993–1994) 347–358.

[18] Архим. Макарий, *op. cit.*, 306.



Ил. 4. «Богоматерь Одигитрия». Фреска в нише западного фасада церкви Спаса Преображения на Ильине улице. Современный вид
Fig. 4. The Virgin Hodegetria. The western façade of the Church of the Transfiguration in Ilyina street. Photo from 2010



Ил. 5. Икона «Богоматерь Смоленская». XV в. Ростов
Fig. 5. The Virgin of Smolensk, icon, the 15th century. Rostov

шенно особый вариант Одигитрии. Его прежде всего отличает трактовка образа Младенца, в котором более акцентирована человеческая, страстна́я природа Христа, тогда как традиционной иконографии Одигитрии,[19] определяемой в русской иконах как «Богоматерь Смоленская» (ил. 5), свойственно более торжественное изображение Младенца, напоминающего восседающего на троне Пантократора. На фреске Спаса на Ильине головы Матери и Сына более сближены; при этом головка Богомладенца слегка откинута назад и его пристальный взор устремлён к глазам Богоматери, а не к зрителю (в отличие от «Смоленской»), тогда как взгляд Марии, судя по фотографии начала XX века, не имеет точной фиксации во внешнем пространстве, минуя как Богомладенца, так и зрителя, отчего возникает ощущение ее самоуглублённой отрешенности, отстраненности. Данная более скорбная, нежели торжественная трактовка образов, как кажется, занимает промежуточное место между традиционными изводами «Одигитрии» и «Умиления» («Гликофилусы»), более тяготея к последнему.

Вторую принципиальную особенность данной иконографии представляет положение правой руки Марии, которая, в отличие от изображений на большинстве икон Одигитрии, не приподнята в традиционном жесте молитвенного обращения, направляющем внимание зрителя на Богомладенца, а расположена параллельно нижнему краю иконы, служа подножием восседающему у ее левого плеча Сыну. При этом её сжатые пальцы слегка прихватывают складку свисающего подола гиматия Христа, тогда как кисть левой руки, образующая Богомладенцу подобие седалища, развёрнута не вниз перстами, как на иконах «Богоматери Смоленской», но ориентирована горизонтально и более открыта. Горизонтально возложен на колене и свиток в левой руке Христа, а благословляющий жест его десницы, исполненный особой мягкости и кротости, более непосредственно, чем на «Смоленской», адресован Богоматери. Характерны и две менее приметных особенности — виднеющаяся из-под мафория очерченная двойной каймой округлая горловина синей туники Марии, с маленькой пуговкой, — деталь, отсутствующая в «Смоленской» и весьма редкая для других изводов иконографии Богоматери с младенцем, а также динамичная асимметрия ворота белой, украшенной «мушками», рубашки Младенца.

Порознь все эти элементы встречаются в многочисленных иконографических вариантах как «Одигитрии», так и «Умиления». Так, жест правой руки, придерживающей под ногами Младенца складку его гиматия, более всего напоминает жест Богородицы на афонской иконе «Гликофилуса», предположительно, конца XIV века, из частной итальянской коллекции (ил. 6),[20] или на приписываемой Феофану иконе «Богоматери Донской» (в зеркальном отображении повторяющий тот же жест; ил. 7).[21] Этот сокровенный жест, по-видимому,

[19] См., например, византийскую икону «Богоматерь Одигитрия с двунадесятыми праздниками», позднего XIV века, из Византийского музея в Афинах (Ch. Baltoyanni, *Conversation with God*, Athens 1998, 96–98, cat. nr. 14).

[20] V. *Icona, volto del mistero.* Mostra di icone bizantine e russe (Brescia, Palazzo Martinengo, 14 settembre–10 novembre 1991), Milano 1991, 58, tav. 1. Публикуемая в каталоге икона «Богоматерь Гликофилуса» (97 х 60) датирована первой половиной XIV века.

[21] Подобное положение руки с согнутыми пальцами, как бы зажимающими между собой ткань одеяния, встречаем и в мозаике



Ил. 6. Икона «Богоматерь Гликофилуса». XIV в. Частная итальянская коллекция
Fig. 6. The Virgin Glykophilousa, icon, the 14th century. Private collection, Italy



Ил. 7. Икона «Богоматерь Донская». Конец XIV в. Москва, Государственная Третьяковская галерея
Fig. 7. The Virgin of the Don, icon, the end of the 14th century. Moscow, State Tretyakov Gallery

был призван напоминать о служении Марии, тканью собственной плоти послужившей делу Воплощения. Вместе с тем, этот жест более соответствовал страстному аспекту данного образа, напоминая о плате, которым, согласно позднейшей интерпретации, Богородица слёзы плачущих осушает, чтобы никто не ушел от неё неутешенным.[22]

Набором родственных иконографических черт наибольшую (хотя, подчеркнем, и не безусловную) близость нашему образу представляют появляющиеся в палеологовский период греческие и южно-славянские иконы редкого типа Одигитрии, в поздней литературе часто фигурирующего под названием «Римской».[23] Такова, например, «Богоматерь-Одигитрия» из Археологического музея Родоса, середины XIV века,[24] а также восходящие к общему с ней прототипу иконы — Богородицы-Горгоэпикос из митрополичьей капеллы Благовещения на острове Кос, XIV–XV века,[25] и сербский литийный образ Богородицы-Косиницы, XIV века, в монастыре Косиница около Драмы (ил. 8).[26] На этих иконах Богоматерь бережно поддерживает и одновременно как бы слегка ограждает Младенца обеими руками, правда, при этом рука Младенца со свитком не положена на его колено, как в случае «Одигитрии» из притвора Спасо-Преображенской церкви, а опущена, касаясь кисти руки Богородицы. Отметим, что совпадают такие подробности, как абрис виднеющейся между складками мафория горловины туники, с редкостной деталью — пуговицей, специфический резкий угловатый вырез ворота сорочки Христа — светлой, с двумя клавами, как и на новгородской феске. Примечательно, что те же черты свойственны и некоторым, вероятно, также восходящим к общему с Косиницкой иконой протографу, греко-венецианским образам XV века — среднику триптиха из галереи Коррер в Венеции[27] и изображению на иконе из частного собрания в Афинах.[28] Свойственная образу Богородицы на названных иконах форма лика — с подчеркнуто широкой и округлой щекой, обращенной к зрителю, выверенная архитектоника тонких, несколько измельчённых черт, общий отрешенно-углублённый оттенок образа — удивительно напоминают физиогномические качества и образную характеристику монументального образа Марии на новгородской фреске (в особенности это сходство дают почувствовать лики Богоро-

храма Порта Панагия в Триккала (Греция), на иконе Богоматери Кириа Зоис (Государыня жизни), XIII век, в Национальной галерее Болгарии [правда, в данном случае, по мнению изучавшего эту икону Георги Герова, этот жест более напоминает жест диакона, поднимающего орарь; cf. Г. Геров, *Образ — символ — ритуал (към иконографията на една несебърска икона*, Проблеми на изкуството, an. 39/nr. 1 (2006) 10]. Сходный мотив складки ткани, пропущенной между указательным и средним перстами Богоматери, сопутствует и образам типа «Необоримая Стена» (Синайский и Хиландарский списки).

[22] Л. А. Щенникова. *Икона «Богоматерь Умиление Донская» — святыня эпохи Куликовской битвы*, in: *Московский Кремль XIV столетия. Древние святыни и исторические памятники*, Москва 2009, 262.

[23] К этому типу отнёс образ Одигитрии Спасо-Преображенской церкви Н. П. Кондаков (Кондаков, *Иконография Богоматеры*, II, 173).

[24] V. *Byzantine and Post-Byzantine art* (Athens, Old University, July 26th 1985–January 6th 1986), ed. M. Acheimastou-Potamianou et al., Athens 1985, 79, 82, cat. nr. 82 (M. Achemastou-Potamianou).

[25] *Byzantine and Post-Byzantine art*, 88, cat. nr. 89.

[26] С. Петковић, *Иконе манастира Хиландара*, Манастир Хиландар 1997, 30–31.

[27] S. Bettini, *La pittura di icone cretese-veneziana e i madonneri*, Padova 1933, XI, Pl. XXI.

[28] Χρ. Μπαλτογιάννη, *Εικόνες Μητήρ Θεόυ*, Αθήνα 1994, 233–235 (№ 66), Πίν. 128–130.



Ил. 8. Икона «Богородица-Косиница». XIV в. Монастырь Косиница около Драмы
Fig. 8. The Virgin Kosinitsa, icon, the 14th century. Monastery of Kosinitsa near Drama, Greece



Ил. 9. «Богоматерь с младенцем». Из Покровского монастыря в Суздале. Последние десятилетия XIV в., Москва, Государственная Третьяковская галерея
Fig. 9. The Virgin with Christ Child. From the monastery of the Pokrov, Souzdal. The last decades of the 14th c., Moscow, State Tretyakov Gallery

дицы Горгоэпикос из митрополичьей капеллы на острове Кос и монастыря Косиницы).

Этот иконографический вариант Одигитрии был знаком и на Руси ко времени появления новгородской фрески: о том свидетельствует образ Богородицы Одигитрии на двусторонней иконе второй половины XIV века, со Спасом Вседержителем на обороте, из Суздаля (Государственная Третьяковская галерея, Москва; ил. 9);[29] отголосок той же иконографии (правда, со следами сильной местной переработки) сохраняет одна малоизвестная псковская икона, по-видимому, конца XV века (ил. 10).

В отношении возможного происхождения протографа этих икон мнения ученых расходятся: так, часть исследователей считает, что их прообразом является чтимый Хиландарский образ Косиницы,[30] другие (в частности, Хр. Балтоянни[31]) — таким прообразом считают некую несохранившуюся константинопольскую икону, чем именно и объясняется столь географически обширное бытование данной иконографии — от греческих островов Эгейского моря до Венеции и Руси.

Обращаясь вновь к образу Спасо-Преображенской Одигитрии, мы должны констатировать в нем сочетание элементов этой иконографии с типом «Гликофилусы», известным по уже упоминавшейся иконе из частной итальянской коллекции (ил. 6). При этом представляется симптоматичным, что некоторые черты (в особенности — изображение рук Марии) перекликаются с иконой «Богоматери Донской», авторство в исполнении которой приписывается Феофану Греку. Свойственная иконографии Спасо-Преображенской фрески-иконы скорбная интонация «страстнóго» образа (присущая как иконографии «Косиницы», так и «Гликофилусы») могла быть обусловлена теми же трагическими обстоятельствами, что и устройство многочисленных крестов различного типа на фасадах храма Спаса на Ильине. Мемориальный характер последних связывается с гибелью в 1372 году в Торжке новгородцев, в числе которых были именитые горожане, близкие главному заказчику росписи Василию Даниловичу Машкову.[32]

Относительно стиля Спасо-Преображенской фрески «Одигитрии» большинство исследователей, не останавливаясь на рассмотрении подробностей, высказыва-

[29] *Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания*, Т. 1: *Древнерусское искусство X — начала XV века*, Москва 1995, 119–120, кат. 47.

[30] Петковић, *op. cit.*, 30–31.

[31] Μπαλτογιάννη, *op. cit.*, 233–235 (№ 66), Πίν. 128–130; 236–237 (№ 67), Πίν. 131, 132, 133α–β.

[32] Среди событий, предшествовавших созданию новгородского Спасо-Преображенского храма 1374 года, Новгородская Первая летопись называет кровавую распрю новгородцев с Тверским князем Михаилом из-за города Трожка в 1372 году, во время которой часть бывших в Торжке новгородцев погибла, укрывшись в главном храме города — Спасо-Преображенском соборе, незадолго до того построенном новгородскими купцами и освященном архиепископом Алексием. Разгром Трожка вызвал в Новгороде сильнейшую скорбь, слившуюся в летописном повествовании в образ великой новгородской «обиды» (*Полное собрание русских летописей*, III, Москва 2000, 371–372). Летописец отмечает при этом, что погибших хоронили в пяти скуделницах (общих могилах), «а инеи погореле без останка». Именно этим обстоятельством — отсутствием могил погибших новгородцев — можно объяснить столь необычайное количество крестов на фасадах церкви Спаса Преображения на Ильине улице — храма, унаследовавшего посвящение собора в Торжке. Убедительную гипотезу о связи церкви Спаса на Ильине с Торжковской трагедией 1372 года выдвинул В. А. Плугин (В. А. Плугин, *Боярин Василий Данилович Машков и Феофан Грек*, in: *Древний Новгород. История. Искусство. Археология. Новые исследования*, Москва 1983, 248–270). О создании Спасо-Преображенской церкви в Новгороде как храма-мемориала v. В. Булкин, О. Прудников, *Древнейший ансамбль Ильинской улицы*, София 3 (1999) 16–21.



Ил. 10. «Богоматерь с младенцем». XV в. Москва, Государственный исторический музей
Fig. 10. The Virgin with Christ Child, icon, the 15th century. Moscow, State Historical Museum



Ил. 11. «Богоматерь Одигитрия». Фреска в нише западного фасада церкви Спаса Преображения на Ильине улице. Фрагмент
Fig. 11. The Virgin Hodegetria, a detail. The western façade of the Church of the Transfiguration in Ilyina street

лось в пользу его принадлежности так называемой южно-славянской, или «балканской» традиции — одного из двух ведущих направлений монументальной живописи Новгорода второй половины XIV века. Как известно, это направление в различных вариантах проявилось в росписях церквей Спаса на Ковалёве и Рождества Христова на Красном Поле и существовало независимо от второго — «экспрессивного» направления живописи, связываемого с константинопольской традицией и представленного росписями храмов Успения на Волотовом поле, Феодора Стратилата на Ручью и фресками церкви Спаса Преображения на Ильине улице. Еще А. И. Анисимов осторожно указал на отдаленное сходство этой фрески с живописью новгородской церкви Рождества Христова на Красном Поле, находившейся в те годы на начальном этапе раскрытия;[33] вслед за ним к тому же мнению пришли В. К. Мясоедов и Л. А. Мацулевич.[34] В. Н. Лазарев считал, что Спасская фреска тяготеет к памятникам, стоящим под южно-славянским влиянием.[35] С росписями Рождества на Красном Поле и Спаса на Ковалеве стиль фрески сопоставлял и Г. И. Вздорнов,[36] отмечая, однако, отсутствие действительно близких этому памятнику аналогий. Вместе с тем, он не исключал и русское, новгородское или даже западно-русское происхождение мастера, оставляя окончательное прояснение этого вопроса будущим исследователям.

Обратимся к самой росписи. Полуфигура Богоматери в темно-вишневом мафории, предсталвенная на ярко-голубом фоне, отличается мощным силуэтом и выявленной скульптурно-пластической трактовкой формы (ил. 11). Округлый лик Марии — с правильными, хотя и несколько мелкими на фоне широкого овала, чертами — исполнен подлинной монументальности и классического спокойствия. Его поверхность «выткана» сплошной графической сеткой тончайших пересекающихся пробелов, тщательно выявляющих рельеф изображения. Основа под пробела — желтоватые охры, в тенях проложена широкая темно-серая опись; переход между освещенными и затененными частями осуществлен при помощи зеленоватого санкиря. Столь же пластически убедительно, с использованием серо-зеленоватого санкиря и плотных, сливающихся в широкие пятна, белильных расштриховок, вылеплена головка Богомладенца, серьезно взирающего на Марию. Рисунок суховатый, но верный, обнаруживает руку искусного, хоть и несколько педантичного мастера, свободно передающего плавный трехчетвертной разворот величественного корпуса Богоматери и естественную посадку Младенца, достигая эффекта трёхмерности изображения. Вместе с тем, характер живописи предельно далёк от темпераментной эскизно-обобщающей, артистически редуцирующей детали манеры Феофана (ил. 12). Единственный экспрессивный элемент изображения Одигитрии, который с натяжкой можно было бы сравнить с рисунком Феофана — резкий абрис ворота рубахи Христа — как мы видели, находит объяснение в вероятном иконографическом прообразе данной фрески. Самые отдалённые ассоциации с живописью интерьера вызывает лишь кисть руки Богоматери, поддерживающая Младенца: заострённые концы ее тонких изогнутых перстов и выделенный сустав возле большого пальца (судя по старой фотографии) несколько на-

[33] Анисимов, *Новооткрытыя фрески Новгорода*, 54.
[34] V. n. 10.
[35] Лазарев, *Искусство Новгорода*, 73.
[36] Г. И. Вздорнов, *Живопись*, in: *Очерки русской культуры XIII–XV веков*. 2: *Духовная культура*, Москва 1970, 294–298, 302; idem, *Фрески Феофана Грека*, 266.



Ил. 12. «Гостеприимство Авраама». Фрагмент росписи на восточной стене Троицкой каморы церкви Спаса Преображения на Ильине улице. Феофан Грек, 1378
Fig. 12. Hospitality of Abraham, a detail. The fresco on the eastern wall of the parekklesion of Holy Trinity, the Church of the Transfiguration in Ilyina street. Theophanes the Greek, 1378



Ил. 13. «Богоматерь». Роспись северной певницы церкви Св. Андрея на Треске. Иоанн Зограф, 1389
Fig. 13. The Virgin. The northern choir of the church of St. Andrew on Treska River near Skopje. Jovan the zographos, 1389

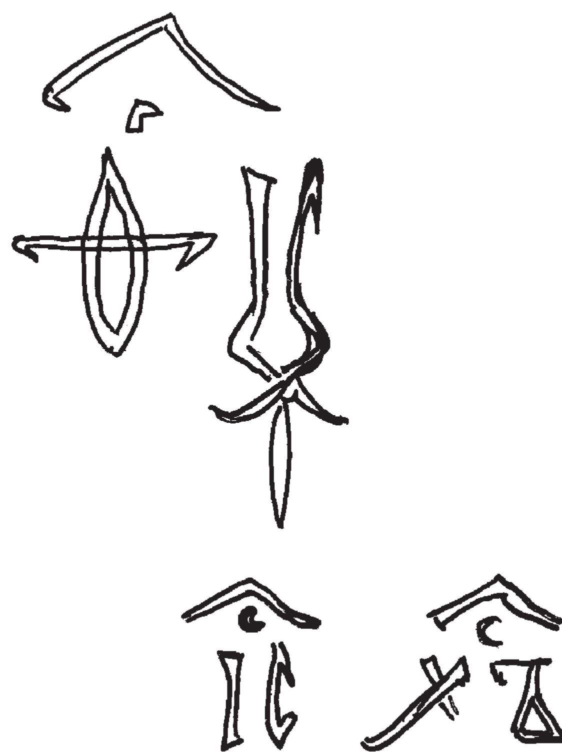
поминают руку Пантократора в куполе, поддерживающую Евангелие.

Интенсивный голубой фон, в который вписано изображение, трактован как некая активная световоздушная среда, обнаруживающая себя в полупрозрачных бело-голубых переливах драпировок, в просвечивающей голубизне чепца и ворота туники. Транспарантные цветные пробела — это достижение палеологовской эпохи, эффектный способ передачи отблеска Фаворского света, преображающего материю, о котором — как о свойстве Божества — велись диспуты в первой половине XIV столетия. Трактовка этого света, как известно, оставалась одной из задач и позднепалеологовского искусства, и мастера различных художественных направлений решали ее порой с весьма далёких друг от друга позиций. Для автора Спасо-Преображенской «Одигитрии» эта тема явно остается центральной: несомненно, то же свойство, что и просвечивающие цветные пробела мафория, здесь имеет трактовка светящегося крестчатого нимба Младенца-Христа. Однако способы передачи сияния, пребывающего в обоженной материи, в рассматриваемой фреске не находят ничего общего с росписью интерьера Спасо-Преображенской церкви, равно как и других памятников круга Феофана Грека, где тема Фаворского света решается в виде графических, различной плотности, белильных или слегка подцвеченных динамичных штрихов и росчерков. Ничего общего с «Одигитрией» Спасо-Преображенской церкви в плане передачи цветных светов не дают и местные росписи так называемого южно-славянского влияния — церкви Спаса на Ковалёве и Рождества Христова на Красном Поле, которые, однако, могут быть сопоставимы с рассматриваемой фреской в отношении пластического понимания формы.

До некоторой степени созвучные новгородской фреске «Одигитрии» варианты передачи цветных светов (в частности, сочетание плотной лилово-вишнёвой основы, мистически вспыхивающей высветляющимися голубоватыми отблесками) в более экспрессивном качестве представляют весьма далёкие в стилистическом отношении произведения второй половины XIV века — росписи церкви Богородицы Перивлепты в Мистре, живопись иконы «Преображение» из Переяславля-Залесского (Государственная Третьяковская галерея, Москва). Своеобразную переработку подобных приемов в виде переливов холодного голубовато-зелёного цвета на лилово-вишнёвых тканях в изображении драпировок демонстрируют некоторые памятники новгородской иконописи первой половины XV века. На фоне весьма отдалённых соответствий, формирующих сложную полифонию колористических достижений позднепалеологовского искусства в передаче преображённой материи, более родственный нашей фреске подход в нанесении цветных высветлений на драпировки представляет изображение нетварного света в исполненной митрополитом Иоанном Зографом росписи церкви Св. Андрея на Треске 1389 года. Глубокий голубой фон росписей обретает столь же звучное светоносное качество, что и на Спасо-Преображенской фреске: вспыхивающие то на предметах, то в драпировках голубые вкрапления рождают ощущение цветовых рефлексов, активного светящегося пространства. Примечательно, что этот же памятник обнаруживает и сходную с новгородской фреской пластическую концепцию формы (ил. 13) — классически-монументальной, скульптурно-выразительной, хотя внутренний мощный, поистине исполинский пафос этих изображений и



Ил. 14. «Богоматерь». Роспись кафоликона монастыря Пантократора на Афоне. 1371
Fig. 14. The Virgin. The katholikon of the Pantokrator monastery, Mt. Athos, 1371



Ил. 15. Монограммы в правой части изображения Богоматери Одигитрии в нише западного фасада церкви Спаса Преображения на Ильине улице. Прорись
Fig. 15. Monograms in the right part of the image of the Virgin Hodegetria (drawing). The western façade of the Church of the Transfiguration in Ilyina street

далек от отстраненно-созерцательного образа Спасо-Преображенской «Одигитрии».

Несмотря на то, что тонкая и мелкая пересекающаяся паутина пробелов, формирующая объем лика Спасской фрески образует иную графическую систему, нежели в росписи Андреаша, оба способа моделировки, как кажется, имеют сходную природу, которая обнаруживает себя и в фресковых образах Деисуса в кафоликоне монастыря Пантократора на Афоне, после 1371 года (ил. 14), и в некоторых монументальных иконах — таких, как уже упоминавшаяся «Гликофилуса» из частного итальянского собрания (ил. 6). Этот тяготеющий к монументальности стиль, стремящийся к предельной пластической выразительности, появился в позднепалеологовском искусстве как попытка возродить большой стиль эпохи палеологовского ренессанса, при этом художественная нюансировка обрела повышенную сложность, а образный строй — новые духовно обостренные качества.

С этим искусством Новгород соприкоснулся в последней четверти XIV века, о чем свидетельствуют некоторые произведения этого периода — иконы «Благовещение с Феодором Тироном» и «Свв. Борис и Глеб» из церкви Свв. Бориса и Глеба в Плотниках, с их подчеркнутой монументальностью образа и «дышащим» характером моделировки ликов тонкими лессировками, напоминающими штрихи. Возможно, одним из посредников в неоднозначном и сложном процессе передачи художественного опыта был мастер, исполнивший Спасо-Преображенскую «Одигитрию». О вероятном южнославянском ареале его происхождения можно судить, главным образом, исходя из отмеченного, хотя и далеко не безусловного, сходства с росписями Андреаша. Высокие художественные качества фрески с изображением «Одигитрии» выдают руку незаурядного мастера, живописца, сформировавшегося в крупном художественном центре на Балканах. Однако его манера отличается некоторой суховатой академичностью по отношению как к фрескам Пантократора на Афоне, так и к росписи Андреаша. Это свидетельствует, на наш взгляд, о несколько более поздней стадии эволюции стиля, позволяющей отнести время исполнения фрески в нише к концу XIV века. В пользу южнославянских истоков мастера могут свидетельствовать изящно исполненные монограммы Богоматери и Христа, имеющие славянское надписание [написание лигатуры ȣ вместо стандартной Y, конечный Ъ в слове Х(РІСТО)СЪ[37]; угловатое титло над монограммой; ил. 15]. Надпись с инициалами, скорее всего, современна фреске и, по мнению палеографов, едва ли исполнена позднее второго–третьего десятилетий XV века.[38] Т. В. Рождественская не отрицает при этом возможности ее южнославянского происхождения. Это мнение подкрепляет и опубликованная С. Габелич надпись с монограммой Христа в аналогичном надписании в церкви Конче, 1366 года (ил. 16).[39]

Чем же можно объяснить соседство на одном памятнике двух столь различных вариантов позднепалео-

---

[37] Один из редких примеров такого надписания — крест-мощевик XII века из Гильдесгейма (Германия): в композиции «Свв. Константин и Елена» при изображении Истинного креста Господня сохранилась монограмма IC ХЪ, причем между Х и Ъ — выносная буква «с»; cf. W. Lehfeldt, *Die altrussischen Inschriften des Hildesheimer Enkolpions*, Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. I. Philologisch-Historische Klasse, Jahrgang 1999/Nr. 1, 50–51.

[38] Благодарю А. А. Турилова и Т. В. Рождественскую за консультации по этому вопросу.

[39] Cf. С. Габелић, *Манастир Конче*, Београд 2008, 192, сл. 24, Т. XXVIII.



Ил. 16. «Богоматерь с младенцем». Фреска церкви Св. Стефана монастыря Конче, 1366
Fig. 16. The Virgin with Christ Child. The church of St. Stephen in the monastery of Konče, ca. 1366

логовской живописи, как фрески Феофана Грека и мастера «Одигитрии»?

Задавшись этим вопросом, мы должны обратиться к проблеме сохранности всей декорации Спасо-Преображенской церкви. Как отмечалось, фреску в нише отличает от стенописи интерьера, исполненной Феофаном Греком, очевидная полихромность, звучность колорита, при том, что в XX веке эта роспись перенесла некоторые потери: так, светлая сорочка младенца-Христа утратила синие и красные «мушки» и золотистые клавы, которые были видны еще в начале столетия.[40] Различие колорита между росписью ниши и интерьера, казалось бы, не трудно объяснить тем обстоятельством, что сделанная во время одного из ремонтов храма закладка ниши спасла её роспись (в отличие от декорации интерьера) от большого пожара конца XVII века, который сыграл определенную роль в ухудшении сохранности колорита фресок основного объема.[41] Однако из летописей нам известно и о другом — не менее впечатляющем пожаре, который произошел вскоре после завершения росписи церкви Спаса на Ильине — в 1385 году,[42] то есть, когда ниша притвора еще едва ли могла быть заложена. Если учесть, что в церквах Успения на Волотовом поле и Спаса на Ковалёве основной объем храма и его притворы составляли единый художественный ансамбль, логично предположить, что и западный притвор с нишей был расписан Феофаном или его помощником в один сезон с основной росписью — в пользу этого говорит и отмечавшаяся нами включённость образа «Одигитрии» в общую программу храмовой декорации церкви Спаса на Ильине.

Вероятно, во время пожара 1385 года, когда в Спасо-Преображенской церкви, согласно летописи, задохнулись от дыма сторож и странник, Феофановская стенопись понесла какие-то утраты, однако серьёзно от этого пожара литургическое убранство интерьера, включая фрески и иконы, по-видимому, не пострадало, т. к. случаи, когда внутри церкви всё выгорало, летописец оговаривал особо.[43] Стенопись основного объема, скорее всего, лишь закоптилась, что можно было исправить простой промывкой стен щелоком. В то же время роспись притвора во время пожара по вполне понятным причинам оказывалась в более уязвимом, чем основной объем, положении, что, по-видимому, и вызвало — учитывая большую значимость Спасо-Преображенской церкви для Новгорода — «возобновление» фресок этой части храма. Такого рода работы могли быть произведены, например, по случаю ожидаемого посещения Новгорода митрополитом Московским Киприаном в 1391 году: именно у церкви Спаса на Ильине произошла описанная в летописи торжественная встреча главы Русской церкви новгородским владыкой: «…Тое же зимы февраля 11 приеха митрофолит Кирпиян в Новгород, а с ним владыка Рязанский; и архиепископ Иван срете его с кресты, и с игумены и с попы в ризах, с многими крестьяны, у святаго Спаса на Ильине улицы. И митрофолит вшед в святыи Спас с владыкою своим и с архимандритом Нижняго Новгорода и с попы и с дияконы и с падьяци, окрутишася по своему сану в ризы, идяше митрофолит пешь от святаго Спаса сквозе Торг чрес великои мост к святеи Софеи…».[44]

Ввиду того, что Феофан Грек «со товарищи» к этому времени, вероятно, уже покинул Новгород для работы в Москве, пострадавшей в 1382 году от нашествия Тохтамыша, утраченный образ (а возможно, и всю декорацию не дошедшего до нас притвора) восполнил один из южнославянских мастеров, пришедший в Новгород параллельно с ведущими живописцами Ковалёва и Рождества на Красном Поле на смену мастерам круга Феофана Грека. Работая в собственной манере, он на свой лад воспроизвёл повреждённый пожаром образ Феофана, чем и объясняются некоторые двойственные особенности иконографии «Одигитрии» церкви Спаса на Ильине, её отличающийся от росписи основного объема стиль и колорит.

---

[40] Их в 1919 году видел К. К. Романов, оставивший подробное описание фрески после ее раскрытия, cf. Архив Института истории материальной культуры Российской академии наук (Санкт-Петербург), Ф. 29. нр. 90. л. 64.

[41] Вероятно, именно во время этого пожара произошло изменение колорита основной части росписи, поскольку закрытые не ранее XVII века настилом нового пола декоративные панели с «убрусами», украшающие седалище алтарного синтрона, а также фрагмент росписи в нише над горним местом, которая по каким-то причинам оказалась заложена, в основном сохранили первоначальную звучность красок.

[42] Церковь Спаса на Ильине улице в 1385 году оказалась в числе 26 храмов, пострадавших от пожара, охватившего всю Торговую сторону (*Полное собрание русских летописей*, IV, ч. 1, Москва 2000, 342)

[43] Например, в описании того же пожара на Торговой стороне, летопись сообщает о полностью выгоревшей внутри церкви Успения в конце Ильиной улицы, на Торгу (*Полное собрание русских летописей*, IV/1, 342).

[44] *Полное собрание русских летописей*, III, 370–371.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ — REFERENCE LIST

Анисимов А. И., *Новооткрытыя фрески Новгорода*, Старые годы. Ежемесячник для любителей искусства и старины, декабрь 1913 (Санкт-Петербург 1913) 54 [Anisimov A. I., *Novootkrytyia freski Novgoroda*, Starye gody. Ezhemesiachnik dlia liubiteleĭ iskusstva i stariny, dekabr` 1913 (Sankt-Peterburg 1913) 54].

Архим. Макарий, *Археологическое описание церковных древностей в Новгороде и его окрестностях*, Москва 1860 [Arhim. Makariĭ, *Arkheologicheskoe opisanie tserkovnykh drevnosteĭ v Novgorode i ego okrestnostiakh*, Moskva 1860].

Bakalova E., *Zwei Ikonen der Muttergottes Portaitissa (von Iviron) in Bulgarien*, ΔΧΑΕ 17 (1993–1994) 347–358.

Baltoyanni Ch., *Conversation with God*, Athens 1998.

Bettini S., *La pittura di icone cretese-veneziana e i madonneri*, Padova 1933.

Булкин В., Прудников О., *Древнейший ансамбль Ильинской улицы*, София 3 (1999) 16–21 [Bulkin V., Prudnikov O., *Drevneĭshiĭ ansambl` Il`inskoĭ ulitsy*, Sofiia 3 (1999) 16–21].

Byzantine and Post-Byzantine art (Athens, Old University, July 26th 1985–January 6th 1986), ed. M. Acheimastou-Potamianou et al., Athens 1985, 79, 82, cat. nr. 82 (M. Achemastou-Potamianou).

Габелић С., *Манастир Конче*, Београд 2008 (Gabelić S., *Manastir Konče*, Beograd 2008).

Геров Г., *Образ — символ — ритуал (към иконографията на една несебърска икона*, Проблеми на изкуството, an. 39/nr. 1 (2006) 10 [Gerov G., *Obraz — simvol — ritual (kăm ikonografijata na edna nesebărska ikona*, Problemi na izkustvoto, an. 39/nr. 1 (2006) 10].

Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Т. 1: *Древнерусское искусство X — начала XV века*, Москва 1995 (*Gosudarstvennaia Tret`iakovskaia galereia. Katalog sobraniia*. T. 1: *Drevnerusskoe iskusstvo X — nachala XV veka*, Moskva 1995).

Грабарь И. Э., *Феофан Грек. Очерк из истории древнерусской живописи*, Казань 1922 (Grabar` I. Ė., *Feofan Grek. Ocherk iz istorii drevnerusskoĭ zhivopisi*, Kazan` 1922).

Icona, volto del mistero. Mostra di icone bizantine e russe (Brescia, Palazzo Martinengo, 14 settembre–10 novembre 1991), Milano 1991.

Кондаков Н. П., *Иконография Богоматеры*, II, Петроград 1915 (Kondakov N. P., *Ikonografiia Bogomatery*, II, Petrograd 1915).

Краснянский Г., *Месяцеслов (святцы) новгородских святых угодников Божиих… и указатель чудотворных святых икон*, Новгород 1876 [Krasnianskiĭ G., *Mesiatsceslov (sviattsy) novgorodskikh sviatykh ugodnikov Bozhiih… i ukazatel` chudotvornykh sviatykh ikon*, Novgorod 1876]

Лазарев В. Н., *Искусство Новгорода*, Москва–Ленинград 1947 [Lazarev V. N., *Iskusstvo Novgoroda* , Moskva–Leningrad 1947].

Lehfeldt W., *Die altrussischen Inschriften des Hildesheimer Enkolpions*, Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. I. Philologisch-Historische Klasse, Jahrgang 1999/Nr. 1.

Материалы по ремонту и реставрации новгородских архитектурных памятников (1935–1940), Новгородский исторический сборник 8 (1940) 102–108 [*Materialy po remontu i restavratsii novgorodskikh arkhitekturnykh pamiatnikov (1935–1940)*, Novgorodskiĭ istoricheskiĭ sbornik 8 (1940) 102–108].

Μπαλτογιάννη Χρ., *Εικόνες Μητήρ Θεόυ*, Αθήνα 1994 (Baltoyannē, Chr., *Eikones Mētēr Theou*, Athēna 1994).

Муравьев М. В., *Новгород Великий*, Ленинград 1925 (Murav`ev M. V., *Novgorod Velikiĭ*, Leningrad 1925).

Осиновский П., *Историческое описание Спасопреображенской церкви в г. Новгороде*, Новгород 1893 (приложение к «Памятной книжке Новгородской губернии на 1893 год») [Osinovskiĭ P., *Istoricheskoe opisanie Spasopreobrazhenskoĭ tserkvi v g. Novgorode*, Novgorod 1893 (prilozhenie k «Pamiatnoĭ knizhke Novgorodskoĭ gubernii na 1893 god»)]

Петковић С., *Иконе манастира Хиландара*, Манастир Хиландар 1997 [Petković S., *Ikone manastira Hilandara*, Manastir Hilandar 1997].

Плугин В. А., *Боярин Василий Данилович Машков и Феофан Грек*, in: *Древний Новгород. История. Искусство. Археология. Новые исследования*, Москва 1983, 248–270 (Plugin V. A., *Boiarin Vasiliĭ Danilovich Mashkov i Feofan Grek*, in: *Drevniĭ Novgorod. Istoriia. Iskusstvo. Arkheologiia. Novye issledovaniia*, Moskva 1983, 248–270).

Полное собрание русских летописей, III, Москва 2000 (*Polnoe sobranie russkikh letopiseĭ*, III, Moskva 2000).

Полное собрание русских летописей, IV, ч. 1, Москва 2000 (*Polnoe sobranie russkikh letopiseĭ*, IV, ch. 1, Moskva 2000).

Щенникова Л. А.. *Икона «Богоматерь Умиление Донская» — святыня эпохи Куликовской битвы*, in: *Московский Кремль XIV столетия. Древние святыни и исторические памятники*, Москва 2009, 262 (Shchennikova L. A., *Ikona «Bogomater' Umilenie Donskaia» — sviatynia ėpokhi Kulikovskoĭ bitvy*, in: *Moskovskiĭ Kreml' XIV stoletiia. Drevnie sviatyni i istoricheskie pamiatniki*, Moskva 2009, 262).

Смирнова Э. С., *Деисусный чин Благовещенского собора (некоторые аспекты стиля)*, in: *Благовещенский собор Московского Кремля. Материалы и исследования*, Москва 1999, 101–105 [Smirnova Ė. S., *Deisusnyĭ chin Blagoveshchenskogo sobora (nekotorye aspekty stilia)*, in: *Blagoveshchenskiĭ sobor Moskovskogo Kremlia. Materialy i issledovaniia*, Moskva 1999, 101–105].

Вздорнов Г. И., *Фрески Феофана Грека в церкви Спаса Преображения в Новгороде*, Москва 1976 (Vzdornov G. I., *Freski Feofana Greka v tserkvi Spasa Preobrazheniia v Novgorode*, Moskva 1976).

Вздорнов Г. И., *Живопись*, in: *Очерки русской культуры XIII–XV веков*. 2: *Духовная культура*, Москва 1970, 294–298, 302 (Vzdornov G. I., *Zhivopis'*, in: *Ocherki russkoĭ kul'tury XIII–XV vekov*. 2: *Dukhovnaia kul'tura*, Moskva 1970, 294–298, 302).

ЗОГРАФ 34 (2010) [125–136]

Фреска „Богородице Одигитрије“ у Спасо-Преображенској цркви на Иљиној улици у Новгороду и њени уметнички извори

Татјана Ј. Царевска

Фасадна фреска Спасове цркве на Иљиној улици једно је од кључних дела уметничког живота Новогорода у другој половини XIV века. Иконографски тип те фреске, назван у XIX столећу Богородица Смоленска, у ствари је особена варијанта представе Богородице Одигитрије, која је по типу најближа неким грчким и јужнословенским иконама епохе Палеолога, какве су, на пример, икона Богородице Одигитрије из Археолошког музеја на Родосу, Богородица Косиница у манастиру Драми итд. Осим тога, одређене црте чине иконографију фреске из Спасове цркве блиском с представама Богородице Гликофилусе, па и са оном на икони Богородице Донске, која се приписује Теофану Грку.

Монументални класични језик фреске на фасади Спасове цркве, њен пластични и скулптурално изражајан стил, а такође и интензиван полихромни колорит, немају ништа заједничког с фрескама главног дела Спасо-Преображенског храма, који је живописао Теофан Грк. Фреска са фасаде има, међутим, низ аналогија са живописом цркве Светог Андреја на Тресци, из 1389. године, што учвршћује раније исказане претпоставке о јужнословенском пореклу њеног зографа. У корист јужнословенског порекла мајстора фасадне фреске Спасове цркве сведоче и палеографске особености натписа на фресци, које указују на прву четвртину XV века као најкасније време настанка фреске.

Коегзистенција фасадне представе Богородице Одигитрије и живописа који је у Спасо-Преображенској цркви урадио Теофан Грк наводи на размишљање о томе како се догодило да је један храм, чији су сви делови живописани истовремено или непосредно један иза другог, могао да има фреске које се у тој мери међусобно разликују. Околност да је фасадна фреска првобитно чинила део живописа западне припрате дозвољава да се претпостави њен истовремени настанак са живописом главних делова храма, тј. са фрескама Теофана Грка. Међутим, у време пожара из 1385. године, фреске припрате су, по свему судећи, страдале више него фреске наоса, што је проузроковало њихову темељну обнову. Будући да је Теофан Грк у то време вероватно већ напустио Новгород како би радио у Москви, пострадалој 1382. године у Тохтамишевој најезди, изгубљени лик Богородице Одигитрије (а вероватно и сву декорацију несачуване припрате) извео је један од јужнословенских мајстора који је дошао у Новгород заједно са главним живописцима Спасове цркве на Коваљеву и храма Рођења на Црвеном пољу. Радећи у властитом маниру, он је на свој начин поновио Теофанову фреску уништену пожаром, чиме се могу објаснити особености иконографије Богородице Одигитрије Спасове цркве на Иљину, њен стил и колорит различит од живописа главног дела храма.

Представа Богородице са Христом у ниши на западној фасади цркве Преображења у Новгороду и питање порекла њеног сликара

Татјана Стародубцев*

Академија уметности у Новом Саду

UDC 75.052.04(470.24)
DOI 10.2298/ZOG1034137S
Оригиналан научни рад

Разматра се представа Богородице са малим Христом у ниши над архиволтом западног улаза у цркву Преображења у Новгороду. Износи се претпоставка да она припада сликаној целини некадашње припрате храма од које ништа више није преостало и да је зограф који је радио на њеном осликавању пристигао из Цариграда, као и Теофан Грк, предводник дружине која је украсила наос цркве.

Кључне речи: Новгород, црква Преображења, сликарство, Богородица, припрата, зограф, Цариград

The depiction of the Virgin with the Christ in a niche on the western façade of the Church of the Transfiguration in Novgorod and the question of the painter's origin

The paper deals with a presentation of the Virgin with the Christ Child, in the niche above the archivolt of the western portal of the Church of the Transfiguration, in Novgorod. The fresco is assumed to have belonged to the painted ensemble in the church narthex, none of which has survived. It is also believed that like Theophanes the Greek, who headed the group painting the naos in the church, the zographos who worked on the decoration of the narthex, had arrived from Constantinople.

Keywords: Novgorod, the Church of the Transfiguration, wall-painting, the Virgin, narthex, zographos, Constantinople

У ниши над архиволтом западног портала цркве Преображења Спаситељевог у Новгороду налази се представа Богородице са малим Христом. Данас је та фреска веома оштећена, али се на основу фотографије снимљене 1919. године може прилично поуздано утврдити њен некадашњи изглед (сл. 1). На њој је представљена допојасна Богородица са малим Христом. Мати Божја је у фронталном ставу, левом руком држи, а десном придржава сина, док према њему благо окреће главу. Христос је одевен у белу хаљину са двема вертикалним тракама што се спуштају од рамена и има огртач. Поглед упућује према Богородици, десном руком благосиља, у левој држи свитак, а стопала ослања на мајчину десницу.[1]

О времену подизања и живописања цркве Преображења у Иљинској улици или, како су је житељи Новгорода звали, Иљиној улици, смештеној у трговачком делу вароши, сачувани су поуздани и прецизни подаци. Саграђена је на месту старијег дрвеног храма који се помиње у опису опсаде Новгорода под заповедништвом суздаљског кнеза Андреја Богољубског 1169. године.[2] Према легенди забележеној у том спису, састављеном у XIV веку, у старој цркви Преображења чувана је славна новгородска светиња, икона Богородице Знамења, захваљујући којој су житељи овога града успели да се одбране од напада суздаљске војске.[3] Нови камени храм, према сведочењу Новгородског првог летописа млађега извода, подигли су 1373/1374. становници Иљине улице, а њено освећење извршио је архиепископ Алексије уз саслужење свештенства сабора Свете Софије.[4] Црква је живописана четири године после завршетка градње. У Новгородском трећем летопису, састављеном крајем XVII столећа, наводи се да је 1377/1378. осликана жељом благородног и богољубивог бољара Василија Даниловича и становникâ Иљине улице и да ју је украсио мајстор Грк

* tstarodu@f.bg.ac.rs

[1] Cf. Г. И. Вздорнов, *Фрески Феофана Грека в церкви Спаса Преображения в Новгороде. К 600-летию существования фресок 1378–1978*, Москва 1976, илл. 151.

[2] О различитим верзијама описа те опсаде и о икони Богородице Знамења v. A. Frolow, *Le Znamenie de Novgorod: évolution de la légende*, Revue des études slaves 24/1–4 (1948) 67–81. О коренима оваквих веровања v. idem, *Le Znamenie de Novgorod: les origines de la légende*, Revue des études slaves 25/1–4 (1948) 67–81. За ту легенду v. и Вздорнов, *Фрески Феофана Грека*, 9, 259.

[3] Cf. A. Frolow, *Le Znamenie de Novgorod: évolution de la légende*, 71–72, 75–76; idem, *Le Znamenie de Novgorod: les origines de la légende*, 54, 63–64, 66; Вздорнов, *Фрески Феофана Грека*, 9. За датовање састављања тог списа у четрдесете или педесете године XIV века, уз исправљање ранијег мишљења да је легенда забележена у првој половини XV столећа, v. Л. А. Дмитриев, *Житийные повести русского севера как памятники литературы XIII–XIV вв. Эволюция жанра легендарно-биографических сказаний*, Ленинград 1973, 95–148, нарочито 98–99, 123, 129–131.

[4] В. Н. Лазарев, *Феофан Грек и его школа*, Москва 1961, 10; Вздорнов, *Фрески Феофана Грека*, 9–10. У литератури се редовно помиње да је црква подигнута 1374. За забелешку која се налази у Новгородском првом летопису млађега извода, који представља догађаје од 853/854. до 1445/1446, где се наводи да је храм изграђен 1373/1374, v. *Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов*, red. А. Н. Насонов, Москва–Ленинград 1950, 372. Тај податак понављају и каснији летописи, настали током XVII века, cf. *Новгородские летописи*, Санктпетербургъ 1879, 35, 240. Стара црква, како сведоче белешке у Новгородском првом летопису старијег извода (где се помињу догађаји од 1016/1017. до 1351/1352) и белешке у Новгородском првом летопису млађега извода, изгорела је у пожару 1328/1329. године (*Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов*, 99, 342), а тај податак понављају и каснији летописи (*Новгодорские летописи*, 219).



Сл. 1. Богородица са Христом, црква Преображења у Новгороду, ниша над архиволтом западног улаза, снимак из 1919. (према: Вздорнов, Фрески Феофана Грека*)*
Fig. 1. The Virgin with Christ Child, the Church of the Transfiguration, Novgorod, the niche above the western entrance, photo from 1919 (after: Vzdornov, Freski Feofana Greka*)*



Сл. 2. Богородица са Христом, црква Преображења у Новгороду, ниша над архиволтом западног улаза, данашњи изглед (фото: Татјана Царевска)
Fig. 2. The Virgin with Christ Child, the Church of the Transfiguration, Novgorod, the niche above the western entrance, photo from 2011 (photo: Tatiana Tsarevskaia)

Теофан за време великог кнеза Димитрија Ивановича и новгородског и псковског архиепископа Алексија.[5]

Представа Богородице са малим Христом у лунети на западној фасади храма Преображења ретко је привлачила пажњу истраживача. Дешавало се да је научници који су проучавали живопис новгородских цркава с краја XIV века,[6] сликарство храма Преображења или живот и рад Теофана Грка, чак и не помену.[7] Ипак, истраживачи који су о њој писали, већином сажето, нису малобројни. Никодим П. Кондаков је у свом знаменитом делу о иконографији Мајке Божје навео ту слику међу представама Богородице Одигитрије и претпоставио да је она дело Теофана Грка.[8] Игор Е. Грабар је у студији о Теофану Грку исказао мишљење да је та фреска припадала украсу припрате и да ју је урадио, могуће неко време након живописања цркве, извесни мајстор који није био Рус.[9] У књизи о уметности Новгорода Виктор Н. Лазарев датовао је њен настанак у крај XIV столећа. Указао је, такође, на то да је не треба везивати за Теофана Грка и његову радионицу и запазио да је изгледом блиска сли-

[5] За податак о осликавању који је забележен у Новгородском трећем летопису, насталом у XVII веку, могуће око 1673, а у којем су изложени догађаји од 987/988, до оних који су касније унети, те сежу до 1722. године, v. *Новгодорские летописи*, 243. За веома аргументовану претпоставку да та белешка представља препис натписа који се некада налазио у цркви v. С. Н. Азбелев, *Новгородские летописи XVII века*, Новгород 1960, 106, 111. За време осликавања цркве cf. В. Н. Лазарев, *Этюды о Феофане Греке*, Византийский времменик 7 (1953) 246; Вздорнов, *Фрески Феофана Грека*, 18–19; idem, *Феофан Грек. Творческое наследие*, Москва 1983, 59. О бољару Василију Даниловичу и историјским околностима у том времену v. В. А. Плугин, *Боярин Василий Данилович Машков и Феофан Грек*, in: *Древний Новгород. История, искусство, археология. Новые исследования*, Москва 1983, 248–270.

[6] Cf. Б. В. Михайловский, Б. И. Пуришев, *Очерки истории древнерусской монументальной живописи со второй половины XIV в. до начала XV в.*, Москва–Ленинград 1941, 21–32, 157–165; Г. И. Вздорнов, *Живопись*, in: *Очерки русской культуры XIII–XV веков, часть 2. Духовная культура*, Москва 1970, 285–302; В. Н. Лазарев, *Древнерусские мозаики и фрески XI–XV вв.*, Москва 1973, 56–58.

[7] Cf. Лазарев, *Этюды о Феофане Греке*, 244–258; idem, *Феофан Грек и его школа*; Н. К. Голейзовский, *Заметки о творчестве Феофана Грека*, ВВ 24 (1964) 139–149, Ш. Я. Амиранашвили, *Феофан Грек и Андрей Рублев*, in: *Андрей Рублев и его эпоха*, red. М. В. Алпатов, Москва 1971, 171–180; Вздорнов, *Феофан Грек. Творческое наследие*, passim, нарочито 59–78 (о фрескама у цркви Преображења у Новгороду). Различитим аспектима делатности Теофана Грка и његовим делима посвећен је велики број студија које, пошто не улазе у оквире основне теме овог рада, неће бити поменуте. Оне су наведене у библиографијама у новијим монографијама посвећеним том сликару, cf. Вздорнов, *op. cit.*, 329–331; М. Алпатов, *Феофан Грек*, Москва 1984, 195–197.

[8] Н. П. Кондаков, *Иконография Богоматери*, II, Петроград 1915, 173. Пре њега, о тек делимично очишћеној фресци писао је А. Анисимов [*Новооткрытые фрески Новгорода*, Старые годы. Ежемесячник для любителей искусства и старины, декабрь 1913 (Санкт-Петербург 1913) 54–55; idem, *Раскрытие памятников древнерусской живописи*, Известия Общества археологии, истории и этнографии при Казанском университете 30/3 (1920) 272–273 (наведено према: Вздорнов, *Фрески Феофана Грека*, 265, нап. 13; оба текста била су нам недоступна].

[9] И. Грабар, *Феофан Грек. Очерк из истории древнерусской живописи*, in: idem, *О древнерусском искусстве*, Москва 1966, 101, нап. 29. Ова студија представља осавремењену верзију ранијег текста, написаног 1918. године [idem, *Феофан Грек. Очерк из истории древнерусской живописи*, Казанский музейный вестник I (1922) 3–22 (пагинација у сепарату), нама недоступно].



Сл. 3. Црква Преображења у Новгороду, поглед са северозапада, стање после 1944. (према: Вздорнов, Фрески Феофана Грека*)*
Fig. 3. The Church of the Transfiguration, Novgorod, a view from the northwest, after 1944 (after Vzdornov, Freski Feofana Greka*)*

кама насталим под јужнословенским утицајем.[10] Леонид В. Бетин је приликом истраживања односа између московског митрополита Кипријана и Теофана Грка сажето указао на то да се на западној фасади храма Преображења сачувала фреска Мајке Божје с дететом, која по изгледу веома подсећа на јужнословенске слике и уопште нема сличности са живописом Теофана Грка. Претпоставио је да то запажање може да послужи као основа за хипотезу да Теофан није довршио украшавање цркве зато што је морао хитно да отпутује.[11] Једино је Геролд И. Вздорнов поклонио посебну пажњу овој представи и пажљиво је проучио приликом писања монографије о фрескама Теофана Грка у цркви Преображења у Новгороду. Користећи писану документацију о првим истраживањима, као год и стара писма и фотографије, најпре је представио мишљења ранијих истраживача, а потом минуциозно описао слику. Нагласио је да је рађена богатим колоритом, тонским обликовањем, прецизно и суво, и изнео суд да њен изглед одаје руку доброг, али не нарочито искусног мајстора. Исказао је мишљење да она припада естетском току који није имао одјека у руској уметности, већ је био особен за грчка и делом за јужнословенска остварења. Указао је, такође, на то да се сродне представе у руској средини вероватно могу посматрати као дела мајстора који су били везани за Македонију или за Свету гору, где су заједно радили грчки и словенски уметници. На крају је изнео запажање да та фреска нема непосредне аналогије ни у једној од цркава у Новгороду и претпоставио да ју је насликао мајстор који није био Рус.[12] В. М. Ковањова је током испитивања промена гаме боја пигмената на фрескама услед дејства ватре истраживала остатке слика у најнижој зони олтарске апсиде цркве Преображења, које су захваљујући каснијим преградњама биле заштићене од пожара. Помишљала је на то да, по уметничком приступу, оне подсећају на представу Богородице Одигитрије на западној фасади храма, те да не треба искључити могућност да их је израдио исти мајстор, али је опрезно додала да би ту претпоставку требало даље испитати.[13] Лев И. Лифшиц је, приликом проучавања монументалног живописа у Новгороду у XIV и XV веку, напоменуо да је Теофан Грк у Новгороду имао следбенике и да су несумњиво на осликавању цркве Преображења са њим радили ученици, а да су поједине фреске у том храму могле настати и нешто касније. Као један од таквих примера, издвојио је представу Богородице Одигитрије на западној фасади, те је додао да изглед те слике указује на то да је њен творац следио онај правац у уметности позног XIV столећа који је био наклоњен академизму.[14] Марија А. Орлова је, током истраживања сликарства на фасадама цркава у средњем веку, поменула ту представу. Претпоставила је да је она, по свој прилици, настала крајем XIV века, а потом је навела старије мишљење, изнето приликом делимичног чишћења фреске 1913. године, да је по начину израде блиска живопису новгородске цркве Рођења Христовог на гробљу.[15]

* * *

Храм Преображења има градитељско решење уобичајено за црквена здања подизана у Новгороду у то време. Основе је развијеног уписаног крста са куполом ослоњеном на четири ступца (сл. 3 и 4).[16] Имао је и припрату. Она је, није познато када, била уништена. На њеном месту је крајем XVIII или почетком XIX столећа био подигнут низак и широк нартекс, на којем су двадесетих година XIX века биле извршене нове преградње.[17] Срушен је током радова на рестаурацији архитектуре 1936. године. Том приликом откривени су темељи и остаци

---

[10] В. Н. Лазарев, *Искусство Новгорода*, Москва–Ленинград 1947, 73, нап. 1. Он је и у свом капиталном делу, објављеном исте године, указао на то да представу Богородице са Христом није насликао Теофан Грк, cf. idem, *История византийской живописи*, I, Москва 1947, 360, нап. 13 (cf. idem, *Историја византијског сликарства*, Београд 2004, 250, нап. 26).

[11] Л. В. Бетин, *Митрополит Киприан и Феофан Грек*, Études balkaniques 1 (1977) 111.

[12] Вздорнов, *Фрески Феофана Грека*, 260–266, илл. 150, 151.

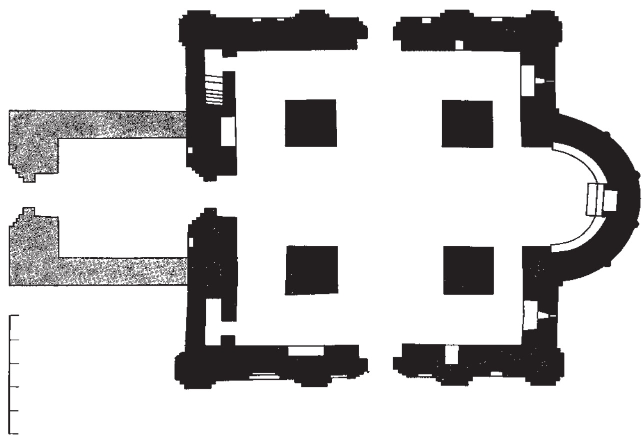
[13] В. М. Ковалева, *К вопросу об изменении первоначальной цветовой гаммы некоторых памятников монументальной живописи XII–XV столетий*, in: *Древний Новгород*, 306.

[14] Л. И. Лифшиц, *Монументальная живопись Новгорода XIV–XV веков*, Москва 1987, 24.

[15] М. А. Орлова, *Наружные росписи средневековых памятников архитектуры. Византия. Балканы. Древняя Русь*, Москва 1990, 176–177 (уз илустрацију на стр. 177 забележено је да је слика настала у другој половини XIV века).

[16] Западни травеј има спрат на чијим су крајевима обликоване засебне целине, посвећене светим Козми и Дамјану (јужна) и Светој Тројици (северна). Изнад ђаконикона налази се просторија која је вероватно служила као ризница. Црква има портале на средини западног, јужног и северног зида. Фасаде су јој, изгледа, накнадно омалтерисане и обојене у бело, cf. Вздорнов, *Фрески Феофана Грека*, 11–15.

[17] *Ibid*., 14. Приликом археолошких истраживања установљено је да другу преградњу у храму, када су извршени радови на оправкама и на подизању нивоа пода, треба датовати такође у XVIII–XIX век, cf. Ковалева, *К вопросу*, 306. Може се поставити питање да ли је током тих радова подигнута нова припрата. Црква је вероватно била прилично оштећена у пожару 1696. године. О том страдању храма биће речи доцније.



Сл. 4. Црква Преображења у Новгороду, основа (ӣрема: Вздорнов, Фрески Феофана Грека*)*
Fig. 4. The Church of the Transfiguration, Novgorod, ground plan (after Vzdornov, Freski Feofana Greka*).*

доњих делова зидова првобитне припрате. Она је била знатно ужа од дограђене (сл. 4). Њена ширина је одговарала распону средњег брода наоса, односно пиластара који деле западну фасаду храма, а који започињу од висине некадашњег свода старе припрате и теку до поткровног венца цркве. Остаци лука уграђеног у западни зид храма, који је носио полуобличасти подужни свод, јасно откривају да је достизао само трећину висине цркве (сл. 3).[18] Представа Богородице са Христом у ниши, дакле, налазила се на источном зиду припрате,[19] и представља само сегмент сликаног програма тог простора од којег данас ништа није преостало.[20]

Питању када је подигнута првобитна припрата цркве Преображења, колико је познато, у науци није посвећена посебна пажња. Судећи по чињеници да пиластри који деле западну фасаду храма започињу од висине некадашњег свода припрате и да се у спољњем ткиву тог зида налазе остаци лука који је носио полуобличасти подужни свод, може се претпоставити да је саграђена једновремено са црквом.

* * *

Слика у ниши над улазом у храм, односно на источном зиду некадашње припрате, из неког је разлога, није познато када, била премалтерисана. Године 1831. ослабљени малтер је отпао и пред грађанима Новгорода се открила стара фреска. Ово изненадно појављивање слике догодило се током епидемије колере која се, по сведочењу оновремених новгородских писаца, после „чудесног јављања“ лика Богородице повукла. Због тога је фреска постала знаменита добивши име „колерна“, а 1850. у припрати је био постављен нарочити престо у част Мајке Божје.[21] Архимандрит Макарије, састављач описа новгородских старина и очевидац нестручних преправки на храму, извршених 1858, поменуо је, између осталог, да је представа Богородице у ниши „обновљена“.[22] Године 1913. отклоњен је досликани слој са фигуре малог Христа,[23] а крајем децембра 1918. ослобођена је нових намаза и представа Богородице (сл. 1).[24] Међутим, ни тада фреска није била потпуно очишћена.[25] Нажалост, након рушења дограђене припрате 1936. године, нису предузети никакви покушаји да се фреска заштити од влаге и механичких оштећења.[26] Због тога је она у међувремену веома пострадала (сл. 2).[27]

Ипак, стара фотографија, снимљена 1919, пружа довољно основа за проучавање слике. У литератури је већ забележена разлика између представе у ниши и фресака унутар храма које су урадили Теофан Грк и чланови његове радионице[28] сведеном гамом боја и снажним потезом.[29] Заиста, та представа је рађена прецизно и суво, другачијим колоритом, тонским обликовањем снажних и донекле тврдих облика, додатно појачаних оштрим контурама, са ситним густим линијама у завршној обради, које још више наглашавају волумен фигура.

* * *

Због наведених запажања о особеностима изгледа представе у лунети, најпре би требало проверити да ли је њен творац радио на украшавању цркве Преображења, односно да ли се његов уметнички рукопис може пре-

[18] Вздорнов, *Фрески Феофана Грека*, 17.

[19] То су запазили И. Грабар (*Феофан Грек*, 101, нап. 29), Г. И. Вздорнов (*Фрески Феофана Грека*, 260) и М. А. Орлова (*Наружные росписи*, 176).

[20] У новгородској средини су ретки храмови из тог времена чије су се припрате дуже очувале. То су цркве Успења на Волотову пољу код Новгорода (између 1363. и 1390) и Преображења на Коваљову (1380). Оба наведена храма, уништена у Другом светском рату, имала су ниске припрате засведене подужним полуобличастим сводом, знатно уже од цркава, односно облик какав је, по свему судећи, имала припрата храма Преображења. За живопис двеју припрата v. Лифшиц, *Монументальная живопись Новгорода*, 498–499, 506–507.

[21] Вздорнов, *Фрески Феофана Грека*, 260–261 и нап. 8, где је убележена старија литература у којој се, као најважније сведочанство, издваја књига: Архим. Макарий, *Археологическое описание церковных древностей в Новгороде и его окрестностях*, I, Москва 1860, 301–309 (нама недоступна).

[22] Вздорнов, *Фрески Феофана Грека*, 20 (са старијом литературом); cf. и Кондаков, *Иконография Богоматери* II, 173. Књиге наведене у литератури: Архим. Макарий, *Археологическое описание*, I, 301–309; М. Толстой, *Русские святыни и древности, ч. III. Святыни и древности Великого Новагорода*, Москва 1862, 130, биле су нам недоступне.

[23] Вздорнов, *Фрески Феофана Грека*, 261. О том чишћењу обавестио је, у већ поменутом тексту, А. Анисимов (*Новооткрытые фрески Новгорода*, 54).

[24] Вздорнов (*Фрески Феофана Грека*, 261) једини публикује тај податак који је заснован на старој документацији.

[25] Cf. *ibid.*, 261–262.

[26] *Ibid.*, 260.

[27] Cf. *ibid.*, илл. 150, где је приложен фотографски снимак из 1974. Фреска је исте године заштићена плексигласом, cf. *ibid.*, 260, нап. 7.

[28] Грабар, *Феофан Грек*, 101, нап. 29; Лазарев, *Искусство Новгорода*, 73, нап. 1; Бетин, *Митрополит Киприан*, 111; Вздорнов, *Фрески Феофана Грека*, 265–266 [одређене заједничке црте у естетским схватањима, али не и непосредну сродност у изради, аутор запажа у Новгороду у фрескама цркава Спаса на Коваљову (1380), Рођења Христовог на гробљу (крај XIV века) и Благовештења на Городишћу (крај XIV или почетак XV века), а потом претпоставља да творац слике у ниши није био Рус; о сликарству три наведене цркве v. Лифшиц, *Монументальная живопись Новгорода*, 24, 29–38, 503–508, 511–513, илл. 179–200, 303–342, 343–346 (са старијом литературом)]; Ковалева, *К вопросу*, 306; Орлова, *Наружные росписи*, 176–177.

[29] О сликарству радионице Теофана Грка у цркви Преображења у којој су се сви сарадници трудили да међусобно уједначе своје уметничке рукописе v. Грабар, *Феофан Грек*, 95–101; Лазарев, *Искусство Новгорода*, 70–73; idem, *Этюды о Феофане Греке*, 250–258; idem, *Феофан Грек и его школа*, 38–45; Вздорнов, *Живопись*, 286–287; idem, *Фрески Феофана Грека*, 18–258; idem, *Феофан Грек. Творческое наследие*, 59–78. О стилским особеностима тог сликарства v. Михайловский, Пуришев, *Очерки истории*, 26–28, 164; Лазарев, *Искусство Новгорода*, 71–73; idem, *Этюды о Феофане Греке*, 254–257; idem, *Феофан Грек и его школа*, 38–45; idem, *Древнерусские мозаики и фрески*, 57–58; Вздорнов, *Фрески Феофана Грека*, 162–235. О гами боја v. Михайловский, Пуришев, *op. cit.*, 27; Лазарев, *Этюды о Феофане Греке*, 257; idem, *Феофан Грек и его школа*, 43–44; Голейзовский, *Заметки*, 142; Лазарев, *Древнерусские мозаики и фрески*, 58; Вздорнов, *Фрески Феофана Грека*, 173–202.

познати у остацима фресака у доњој зони олтара храма. Током лета 1970. године извршена су археолошка ископавања и тада су у светилишту цркве, поред многобројних уломака фресака у шуту, нађени остаци сликарства у доњем делу зида апсиде, над горњим местом и на наслону синтронона.[30] Када су уклоњене доцније преградње у том простору, међу којима се најстарија датује у XVI/XVII столеће, испоставило се да су се сачували фрагменти фресака које носе свеж и интензиван првобитни колорит, који није био измењен дејством ватре. Над горњим местом налазе се остаци доњег дела фигуре Христа на престолу (сл. 5).[31] На наслону над синтрононом сликане су завесице са различитим флоралним орнаметима уписаним у крупне кругове. Оне су делимично биле прекривене преградњама, те су се првобитне вредности боја сачувале само у доњој трећини преостале површине, док су у горњем делу својства пигмената измењена (сл. 6).[32] Међутим, нису сви истраживачи сагласни са претпоставком да су све фреске у цркви Преображења биле израђене тако звонким и богатим колоритом.[33]

Сликарство храма свакако да је у великој мери изгубило првобитне вредности боје. Фреска у ниши није оштећена дејством ватре, јер је била прекривена малтером пре но што је црква пострадала.

Питање у којем је пожару храм био у толикој мери оштећен излази из оквира основне теме овог рада, али се чини да би се ипак требало накратко и њему посветити. Како би се утврдило када се то десило, ваљало би проверити доступне податке. Део трговачког кварта у којем се налази храм више пута је претрпео пустошења ватре.[34] Вероватно да је страдање цркве Преображења започело већ у XIV веку,[35] али да она том приликом ипак није била знатно оштећена.[36] Изгледа да је пострадала касније, у пожару који је у петак шесте седмице по Ускрсу 1696. захватио цео трговачки део вароши, а који је од храмова поштедео једино цркву Светих Бориса и Глеба.[37] Уколико је ова претпоставка тачна, онда се може помишљати на то да је фреска у ниши била прекривена слојем малтера пре 1696. године.[38]

С друге стране, изледа да није тешко пружити одговор на питање да ли је њен творац осликао и доњу зону олтарске апсиде храма, без обзира на то што су фреске у оба простора веома пострадале. На основу нешто боље очуваних делова, на којима се види начин обликовања драперија, може се установити да оне нису дело истог живописца. Химатион малог Христа рађен је благим прелазима валера са тамним линеарним преклопима тканине која мирно пада (сл. 1), а огртач Христа на престолу обрађен је светлим и тамним бојама нанетим спретним и брзим потезима широм четкицом, тако да пружају осећај прегибања меког материјала који се завршава осветљеним заталасаним рубовима (сл. 5).[39]

---

30 Вздорнов, *Фрески Феофана Грека*, 25, 102, илл. 99; Ковалева, *К вопросу*, 302.

31 Вздорнов, *Фрески Феофана Грека*, 102, илл. 90, 99, 101; Ковалева, *К вопросу*, 304, 306, 308.

32 Вздорнов, *Фрески Феофана Грека*, 102, илл. 99–100. О томе опширно: Ковалева, *К вопросу*, 304–308, с податком да је прва преградња, у којој је повишен и прерађен патос, била обављена у XVI–XVII веку, а да је друга, приликом које су извршени радови на оправкама и на подизању нивоа пода, била у XVIII–XIX веку, са минуциозним запажањима и критиком Вздорновљевог мишљења. За добру илустрацију у боји на којој се јасно виде разлике у колориту v. Вздорнов, *Феофан Грек. Творческое наследие*, илл. I.55.

33 Постоји и мишљење да је палета коју су користили Теофан Грк и чланови његове радионице била прилично сведена, те да је услед дејства ватре у много мањој мери изгубила своју првобитну снагу (idem, *Фрески Феофана Грека*, 183–186). У таквим разматрањима фреске пронађене у олтарској апсиди објашњавају се двојако: или их је живописао мајстор који није усагласио свој уметнички третман са Теофановим или их је насликао управо Теофан Грк, али их је намерно израдио бојама снажнијим од оних које је обично користио, не би ли се оне ускладиле са богато украшеним одорама свештенослужитеља, покровцима на часној трпези, црквеним утварима, иконама и осликаним или резбареним царским дверима иконостаса (*ibid.*, 193). За критику таквог мишљења, на основу убедљивих аргумената, v. Ковалева, *К вопросу*, 306–308; Д. Тасић, *Г. И. Вздорнов, Фрески Феофана Грека в церкви Спаса Преображения в Новгороде*, Зограф 8 (1977) 71–72. Међутим, о тим сликама као Теофановом делу, уз претпоставку да његова остварења нису у толикој мери претрпела промену гаме боја услед пожара, одбацујући аргументе В. М. Ковальове, Г. И. Вздорнов пише још једном (*Феофан Грек. Творческое наследие*, 73).

34 Idem, *Фрески Феофана Грека*, 183 (где се помињу пожари који су се догодили 1385, 1399, 1403. и 1419); Ковалева, *К вопросу*, 302, 304 (помен пожара из 1490, 1508, 1541, 1606, 1709. и 1796). Од пожара у Новгороду које помиње Вздорнов, према старим списима, трговачки део града захватио је само онај који се збио 14. јуна 1387 (cf. *Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов*, 380), док се у белешкама о пожарима из 1398/1399, 1402/1403 и маја 1418. године не помиње да је ватра харала по том делу вароши (cf. *Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов*, 393–394, 397, 411). С друге стране, у летописима се наводи да је трговачки део града гореo 1424/1425, али се не помиње да су страдале цркве, па је могуће да тај пожар није био већих размера (cf. *ibid.*, 415).

35 Писац Новгородског првог летописа млађега извода извештава да је у великом пожару 14. јуна 1387. године изгорео трговачки део вароши са свим црквама осим Богородичине „на Михалице". У вези с тим Вздорнов (*Фрески Феофана Грека*, 19) помиње 1385. годину, док Ковальова (Ковалева, *К вопросу*, 302) наводи да први пожар који је захватио цркву (чији слаби трагови, видљиви у нивоу првобитног пода, сведоче да тада није била знатно оштећена) летописи бележе под 1388. годином. У Новгородском првом летопису новога извода забележено је да је тај пожар био 14. јуна 6895, дакле 1387. године (cf. *Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов*, 380), а у Новгородском трећем летопису, где је међу двадесет четири наведене цркве поменут и храм Спаса на Иљиној улици, уписано је да се збио 1387/1388. године (cf. *Новгодорские летописи*, 245).

36 Други пожар који је захватио цркву, судећи на основу налаза археолошких истраживања, био је већих размера. Ковальова (Ковалева, *К вопросу*, 302) наводи да се сведочанства о том пожару налазе у тамном хоризонталном трагу у нивелети другог пода у олтарској апсиди и протезису, као и у темељу дограђеног дела синтронона и горњег места, који се датује, према изгледу опеке, у XVI–XVII век, те да се пожар збио пре тих радова. Летописи помињу да су 1541. у трговачком делу изгореле двадесет две цркве, те се помишља на то да је вероватно у тој стихији пострадало сликарство храма Преображења (*ibid.*, 302–304; за недовољно јасно објашњен податак да је, према прелиминарним подацима истраживања, храм био три пута захваћен пожарима различитих размера, v. *ibid*, 302). Међутим, нема поузданог основа за претпоставку да је црква тада била знатно оштећена. Пожар је избио 20. јуна 1541. године. У њему су гореле двадесет две цркве од којих су се две срушиле. Међу храмовима захваћеним ватром, који су поименце наведени, није поменут ниједан у Иљиној улици. Тај пожар бележе Новгородски други летопис (cf. *Полное собрание русских летописей*, Т. 30, *Владимирский летописец. Новгородская вторая (Архивская) летопись*, Москва 1965, 147, 204) и Новгородски трећи летопис (cf. *Новгодорские летописи*, 327). Против мишљења да је црква пострадала 1541. године говоре не само летописи који не помињу да је она тада била оштећена, већ и чињеница да су првобитне фреске, заклоњене преградњама које се датују у XVI–XVII век, сачувале првобитни колорит.

37 Тај пожар, који се догодио у познијем поглављу историје града, помињу млађи летописи укључени у два зборника из XIX века, cf. *Новгодорские летописи*, 460, 479–480.

38 До једнаког закључка дошао је Д. Тасић (*Г. И. Вздорнов, Фрески Феофана Грека*, 72). Помишљамо на то да се и преградња у олтару, следствено томе, може датовати у време пре 1696. године.

39 За представу у ниши и за химатион малог Христа, чија је фигура била очишћена 1913, cf. Вздорнов, *Фрески Феофана Грека*, илл. 151. За остатке фреске Христа на престолу над горњим местом, cf.



Сл. 5. Христос, црква Преображења у Новгороду, олтарска апсида (према: Вздорнов, Феофан Грек. Творческое наследие*)*
Fig. 5. Christ, the Church of the Transfiguration, Novgorod, altar apse (after Vzdornov, Feofan Grek. Tvorcheskoe nasledie*)*

* * *

О времену израде фреске у ниши исказивана су различита мишљења која не излазе из оквира последње три деценије XIV века. Истраживачи су већином били склони да помишљају да је била насликана након живописања цркве, негде пред крај XIV столећа.[40] Да ли је припрата украшена истовремено са црквом или после 1377/1378. године није могуће поуздано утврдити.

Пошто се уметнички рукопис творца слике у ниши не може препознати у малобројним очуваним фрескама у наосу,[41] не треба искључити ни могућност да је припрата живописана нешто касније. Уколико се прихвати ова претпоставка, за одређивање хронолошких граница осликавања припрате можда би био од користи један податак који доносе стари летописи. То је опис посете Новгороду московског митрополита Кипријана из рода Цамблака, који је 1390. уздигнут на митрополитски престо након дуге кризе настале после смрти његовог претходника Алексија 1378. године. Он је већ у зиму 1390/1391. дошао у Новгород, где га је у храму Светог Спаса на Иљиној улици дочекао новгородски архиепископ Јован у пратњи игуманâ и јерејâ у свечаним ризама и многих грађана. Митрополит се обукао у цркви Преображења, а затим се поворка упутила у саборни храм Свете Софије.[42] Овај податак можда посредно указује на то да је црква на Иљиној улици тада била у потпуности довршена, односно да су фреске припрате биле израђене најкасније 1390. године.

* * *

Представа Богородице са Христом у ниши по сликарском третману се јасно разликује од живописа очуваног у црквама украшеним током последњих деценија XIV века у Новгороду.[43] Ипак, пре разматрања питања одакле је њен творац пристигао у ту средину, ваљало би подсетити на сазнања о сликару који је предводио дружину што је живописала наос цркве Преображења, пошто би и она можда била од користи у покушају да се разазнају уметнички корени зографа који је радио на украшавању припрате. Теофан Грк, како се на основу очуваних података обично претпоставља, био је цариградски уметник.[44] Московски писац Епифаније Премудри, у писму упућеном Кирилу, игуману тверског Спасо-Атанасијевог манастира, које је саставио око 1415, навео је да је Теофан осликао више од четрдесет цркава. Епифаније је поменуо да је Теофан радио у Цариграду и преко Босфора у Халкидону, у ђеновљанским колонијама (Галати преко Златног рога и Кафи на Криму), те најзад у Русији, у Новгороду, Нижњем Новгороду и у

idem, *Феофан Грек. Творческое наследие*, илл. I.54. Начин обраде стопала није коришћен за поређење, пошто нисмо могли поуздано да утврдимо да су она на слици у ниши била потпуно очишћена. Подсећамо да је приликом радова 1918. године било извршено само делимично чишћење фреске. На пример, на фотографији из 1919. јасно се види да су делови Богородичиног мафориона у пределу мишица и руку, као и њене шаке, били под слојем новијег живописа.

[40] Н. П. Кондаков је имао другачији став и помишљао је на то да је она дело Теофана Грка (Кондаков, *Иконография Богоматери*, II, 1915, 173). И. Е. Грабар је претпоставио да је фреска нешто каснија и да је припадала сликаном програму припрате, а изгледа да је сматрао да нартекс није био подигнут једновремено с храмом (Грабар, *Феофан Грек*, 101, нап. 29). В. Н. Лазарев је датовао израду те слике у крај XIV века (Лазарев, *Искусство Новгорода*, 73, нап. 1). Л. В. Бетин је изнео хипотезу да је настала приликом радова на окончању живописања цркве, након што је Теофан морао неодложно да отпутује (Бетин, *Митрополит Киприан и Феофан Грек*, 111). Г. И. Вздорнов је претпоставио да је настала крајем XIV века (Вздорнов, *Фрески Феофана Грека*, 262). В. М. Ковальова није искључила могућност да ју је насликао зограф који је радио на живописању доње зоне олтара храма (Ковалева, *К вопросу*, 306). Л. И. Лифшиц је напоменуо да је могла настати након што је црква осликана (Лифшиц, *Монументальная живопись Новгорода*, 24). М. А. Орлова је претпоставила да је урађена крајем XIV века (Орлова, *Наружные росписи*, 176–177, cf. *ibid.*, илл. на стр. 177, где је забележено да фреска потиче из друге половине XIV столећа).

[41] У храму се сачувао само десети део некадашњег живописа, cf. Вздорнов, *Фрески Феофана Грека*, 252; idem, *Феофан Грек. Творческое наследие*, 59.

[42] Голейзовский, *Заметки*, 147; cf. Вздорнов, *Фрески Феофана Грека*, 10. Опширније о митрополиту Кипријану: Бетин, *Митрополит Киприан и Феофан Грек*, 109–115 (о поменутој посети cf. *ibid.*, 112). За тај податак који под годином 6899. доносе Новгородски први летопис млађега извода и Воронцовски летопис сачуван у препису из двадесетих година XIX века, v. *Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов*, 384–385, 461. Исти догађај, из другог угла, преноси и Тројицки летопис састављен у Москви, али он не помиње митрополитов одлазак у цркву Преображења, cf. М. Д. Приселков, *Троицкая летопись. Реконструкция текста*, Москва–Ленинград 1950, 438.

[43] То су запазили многи истраживачи, cf. Грабар, *Феофан Грек*, 101, нап. 29; Лазарев, *Искусство Новгорода*, 73, нап. 1; Бетин, *Митрополит Киприан и Феофан Грек*, 111; Вздорнов, *Фрески Феофана Грека*, 260–266, илл. 150, 151; Лифшиц, *Монументальная живопись Новгорода*, 24.

[44] Лазарев, *Искусство Новгорода*, 67; idem, *Этюды о Феофане Греке*, 248; idem, *Феофан Грек и его школа*, 31–33, 34; Вздорнов, *Живопись*, 286; idem, *Фрески Феофана Грека*, 224; idem, *Феофан Грек. Творческое наследие*, 39. За критику и одбацивање таквог мишљења v. Михайловский, Пуришев, *Очерки истории*, 164–165; Амиранашвили, *Феофан Грек и Андрей Рублев*, 177 (са старијом литературом).

Москви.[45] Последње податке, о Теофановој делатности у Москви, допуњују подаци у Тројицком летопису, у којем су забележена збивања до 1409. године.[46] Поред тога, претпоставља се да је он, заједно са сарадницима, израдио и иконе за иконостас који се данас налази у Благовештенском сабору у Москви.[47]

Од бројних остварења Теофана Грка преостале су само фрагментарно очуване фреске у цркви Преображења у Новгороду, као и неколике иконе у Благовештенском сабору у Москви које му се приписују. Међутим, када се те слике упореде се малобројним очуваним делима насталим у то доба, која су засигурно радили зографи цариградског порекла, не могу се запазити непосредне сродности у уметничким схватањима.[48] То сведочи да су и у самој ромејској престоници у различитим зографским радионицама постојали разнородни уметнички захтеви.

Остварења цариградске уметности била су у руској средини свакако позната не само на московском двору већ и у круговима црквених достојанственика, дипломата и имућних трговаца. У доба Палеолога, из различитих разлога — ради ходочашћа, срећивања црквених или профаних послова — ромејску престоницу посећивали су путници из Русије.[49] Наравно, било је и оних Руса који су, на неко време или за стално, били настањени у Цариграду или на Светој гори.[50]

Број путника на друмовима између Константиновог града и Русије значајно је порастао четрдесетих и педесетих година XIV века, а врхунац је достигао у седамдесетим и осамдесетим годинама истог столећа, да би у следећим деценијама постепено опао.[51] Изгледа да су међу руским ходочасницима у ромејску престоницу прилично бројни били житељи Новгорода. Од пет очуваних описа Цариграда насталих под перима руских поклоника у доба Палеолога, чак три су саставили грађани Новгорода.[52]



Сл. 6. Сликане завесице, детаљ, црква Преображења у Новгороду, олтарска апсида, синтронон (према: Вздорнов, Феофан Грек. Творческое наследие*)*
Fig. 6. Painted curtains, a detail. The Church of the Transfiguration, altar apse, synthronon (after Vzdornov, Feofan Grek. Tvorcheskoe nasledie*)*

[45] Грабар, *Феофан Грек*, 76; Лазарев, *Искусство Новгорода*, 67–69; idem, *Этюды о Феофане Греке*, 244–246, 248–249; idem, *Феофан Грек и его школа*, 7–10, 11–12; Вздорнов, *Фрески Феофана Грека*, 230–234, 236–237; idem, *Феофан Грек. Творческое наследие*, 40–49, где су објављене верзије текста на рускословенском и руском језику и фотографски снимци писма (ранија издања била су нам недоступна). О околностима у којима је то писмо настало, cf. Грабар, *Феофан Грек*, 76–78. За хронологију живота и делатности Теофана Грка v. Вздорнов, *Феофан Грек. Творческое наследие*, 50–52. Епифаније је навео да је Теофан у Москви осликао три цркве — Благовештења, светог Михаила и још једну.

[46] Помињу се три цркве које је познати грчки сликар са сарадницима живописао у том граду. Са Семјоном Чорним и ученицима започео је 4. јуна 1395. осликавање нове цркве Рођења Богородице. Потом је 1398/1399. заједно са ученицима украсио Архангелски сабор. Најзад, са старцем Прохором с Городца и Андрејем Рубљовом у пролеће 1405. започео је и исте године завршио живописање Благовештенског сабора на двору великог кнеза. Једини примерак Тројицког летописа изгорео је приликом великог пожара у Москви 1812, али је, на срећу, нешто раније био преписан. За белешке у том летопису v. Прислеков, *Троицкая летопись*, 445, 450, 459; cf. Грабар, *Феофан Грек*, 76, 82; Михайловский, Пуришев, *Очерки истории*, 157–158; Лазарев, *Искусство Новгорода*, 69; idem, *Этюды о Феофане Греке*, 247, 249; idem, *Феофан Грек и его школа*, 10–11, 12–13, 70–71; Вздорнов, *Феофан Грек. Творческое наследие*, 51–52.

[47] Грабар, *Феофан Грек*, 84–93; Лазарев, *Феофан Грек и его школа*, 11, 86–94; Вздорнов, *Феофан Грек. Творческое наследие*, 79–84.

[48] Cf. idem, *Фрески Феофана Грека*, 234. У Цариграду, односно у његовој непосредној околини, очували су се само незнатни фрагменти слика које би се могле, уз опрез, датовати у то време. Зато се у првом реду може вршити поређење са делима Манојла Евгеника, престоничког уметника који је између 1384. и 1396. осликао храм у Цаленџихи у Грузији, cf. Лазарев, *Этюды о Феофане Греке*, 258; idem, *Феофан Грек и его школа*, 44; Амиранашвили, *Феофан Грек и Андрей Рублев*, 174–177; Вздорнов, *Фрески Феофана Грека*, 224. За дело Манојла Евгеника cf. H. Belting, *Le peintre Manuel Eugenikos de Constantinople, en Géorgie*, CA 28 (1979) 103–114; D. Mouriki, *The Formative Role of Byzantine Art on the Artistic Style of the Cultural Neighbors of Byzantium*, Jarhbuch der Österreichischen Byzantinistik 31/2 (1981) 749–751; И. Лордкипанидзе, *Роспись в Цаленджиха*, Тбилиси 1992, passim.

[49] G. P. Majeska, *Russian Travelers to Constantinople in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, Washington 1984, 4, 5, 10. О људима који су, у оба смера, путовали између Цариграда и Русије између 1240. и 1453. године v. idem, *Russo-Byzantine Relations 1240–1453: A Traffic Report*, in: *XVIIIth International Congress of Byzantine Studies. Major Papers*, Moscow 1991, 27–53. Они су обично били чланови посланстава, најчешће црквена лица, међу којима су најбројнији били високи црквени достојанственици, док је представника нижих црквених редова било мање (*ibid.*, 31–32). Међу световним лицима у посланствима изгледа да су најбројнији били бољари (*ibid.*, 32). Што се тиче Грка световњака који су одлазили у Русију, они су, по свему судећи, већином били пословни људи, односно занатлије (*ibid.*, 32–33).

[50] Idem, *Russian Travelers to Constantinople*, 5; idem, *Russo-Byzantine Relations*, 30.

[51] Idem, *Russo-Byzantine Relations*, 34, 35.

[52] Idem, *Russian Travelers to Constantinople*, 5. То су били Стефан Новгородски, данас непознати писац *Описа Цариграда* и дијак Александар (*ibid.*, 15–195, 114–154, 156–165). Стефан је у боравио у ромејској престоници најмање једну седмицу, вероватно 1349. године, а не искључује се могућност да је, иако лаик, био члан новгородске црквене делегације код васељенског патријарха (*ibid.*, 15–19). О непознатом писцу једног од најопширнијих описа Цариграда данас се ништа не зна и једино се може претпоставити да је Константинов град походио негде између краја 1389. и почетка 1391. године (*ibid.*, 114–121). Дијак Александар упутио се у Цариград првенствено ради трговине и у њему је био 1394/1395. године (*ibid.*, 5, 156–157). Путовање у Цариград, по свему судећи, представљало је веома значајан подухват у очима становника Новгорода. Познато је да је још раније, око 1200, Добриња Јадрејкович, будући новгородски архиепископ Антоније, као ходочас-



Сл. 7. Богородица, црква Светог Андреја на Treски (према: Prolović, Die Kirche des Heiligen Andreas*)*
Fig. 7. The Virgin, the church of St. Andrew on Treska River, near Skopje (after: Prolović, Die Kirche des Heiligen Andreas*)*

ник посетио ромејску престоницу, о чему је оставио детаљне описе (*ibid.*, 3, он је био новгородски архиепископ 1211–1219, 1226–1228 и 1229. године). И Василије, звани Калека, што значи ходочасник, такође је био уздигнут на архиепископски престо Новгорода (1331–1352) након поклоничког путовања. Он је обишао Свету земљу и том приликом, по свему судећи, посетио и Цариград (*ibid.*, 4–5, 18).

[53] I. Smolitsch, *Le Mont Athos et la Russie*, in: *Le millénaire du Mont Athos 963–1963. Études et mélanages*, I, Chevetogne 1963, 280–281; *Actes de Saint-Pantéléèmôn*, ed. P. Lemerle, G. Dagron, S. Ćirković, Paris 1982, 4; Majeska, *Russian Travelers to Constantinople*, 3.

[54] Стари манастир Ксилург, чији се најранији очувани помен налази у једном документу из 1016, припадао је руским монасима, cf. Smolitsch, *Le Mont Athos et la Russie*, 280–281; *Actes de Saint-Pantéléèmôn*, 4–5.

[55] Ксилург је 1169. спојен са запустелим манастиром Светог Пантелејмона, званим Солуњански, чији најстарији сачувани помен потиче из 998. године. На челу те здружене заједнице био је игуман Ксилурга. Средиште братства била је обитељ Светог Пантелејмона, док је Ксилург постао манастирско имање. На жалост, о том делу повести руског светогорског манастира има веома мало података. После је, како сведоче многе повеље, међу којима најстарија сачувана у оригиналу потиче из 1349. године, обитељ постала српска и доживела процват који је потрајао све до коначног пада Свете гору под турску власт, cf. Smolitsch, *Le Mont Athos et la Russie*, 281–282; *Actes de Saint-Pantéléèmôn*, 6–17.

[56] Ходочасник Зосима, који је посетио Цариград, Свету земљу, Свету гору и Солун током путовања предузетог између раног лета 1419. и маја 1422, навео је манастир Светог Пантелејмона на Атосу као руски, cf. *Itinéraires russes en Orient*, ed. B. De Khitrowo, Genève 1889, 208; *Книга хожений. Записки русских путешественников XI–XV вв*, ed. Н. И. Прокофьев, Москва 1984, 125. И касније је јеромонах Исаија, који је посетио Свету гору 1489, поменуо Свети Пантелејмон као руски манастир, cf. *Itinéraires russes en Orient*, 261. За податке који сведоче да је манастир и касније називан руски, v. Smolitsch, *Le Mont Athos et la Russie*, 282.

Света гора свакако је представљала важно место на карти поклоника из Русије, али је писаних докумената о таквим путовањима неупоредиво мање очувано. Духовници из тих крајева засигурно су већ почев од првих деценија XI века одлазили на Атос.[53] Руски монаси су живели у својим манастирима, најпре у Ксилургу,[54] а потом у Светом Пантелејмону, за који се уобичајио назив Русик.[55] И у доба када више нису поседовали манастир на Светој гори, Руси су обитељ Светог Пантелејмона сматрали својом,[56] а ходочасници из Русије и даље су наставили да одлазе на монашко полуострво.[57]

У Цариграду су, на дуже или на краће време, из разнородних мотива, боравили руски црквени достојанственици, дипломате и имућни трговци. На Свету гору су одлазили само појединци који су били жељни поклоничких путовања или повлачења на монашко полуострво. Због тога би, природно, требало помишљати на то да су ктитори из Русије, нарочито они који су припадали редовима мирјана, живописце за своје задужбине тражили првенствено у ромејској престоници.[58]

* * *

Наравно, никако се не може тврдити да су сви византијски сликари који су делали у Русији пристизали из Цариграда. Ваљало би пажљивије размотрити питање одакле је живописац који је радио на украшавању припрате цркве Преображења могао доћи у Новгород. Јединствена у том граду, представа Богородице са малим Христом по естетским мерилима, јасно одређеној пластици фигура и начину израде има најближег сродника на Балканском полуострву. Веома близак

[57] Поклоничко путовање на Атос крајем XIV и током првих деценија XV века предузели су и у својим списима сажето забележили Игњатије из Смоленска и ђакон Зосима из Москве. За та два ходочасника, cf. *Itinéraires russes en Orient*, 147–149, 208; Majeska, *Russian Travelers to Constantinople*, 52–56, 169. Игњатије из Смоленска током путовања, предузетог негде у периоду од 1396. до 1405, боравио је не само у Цариграду, већ и у Солуну и на Светој гори, али је у свом спису само укратко навео атоске манастире, а посебну пажњу посветио је једино Великој Лаври, cf. Majeska, *op. cit.*, 52–56. О доласцима атоских монаха у Русију, где су често примали висока црквена звања, и о боравцима руских монаха на Светој гори током XIV и XV века, v. Smolitsch, *Le Mont Athos et la Russie*, 283–284.

[58] И раније су у руску средину били позивани живописци из ромејског царства. Сматра се да су последњи грчки зографи који су радили у Русији пре татарске најезде били они који су 1196. осликали цркву Пресвете Богородице на вратима (*на воротах*) и они што су око 1195. украсили Димитријевски сабор у Владимиру. Од тог времена до средине XIV века у руским летописима се не срећу сведочанства о доласку мајстора из Ромејског царства (cf. Грабар, *Феофан Грек*, 111). У доба Палеолога у Русији су радили грчки живописци чија се дела, на жалост, нису сачувала. О тим сликарима говоре белешке летописаца. Грчки мајстор Исаија са сарадницима започео је 4. маја 1337. осликавање новгородске цркве Уласка у Јерусалим, а грчки сликари митрополита Теогноста живописали су 1343/1344. московски Успенски сабор, cf. Грабар, *Феофан Грек*, 108; Лазарев, *Феофан Грек и его школа*, 47, 95–96; Михайловский, Пуришев, *Очерки истории*, 158 (за живописца цркве Уласка у Јерусалим у Новгороду); Бетин, *Митрополит Киприан и Феофан Грек*, 115 (за сликаре Успенског сабора). У литератури се обично наводи да је Исаија украсио новгородску цркву Уласка у Јерусалим 1338. године. Међутим, у Новгородском првом летопису млађег извода помиње се да је Исаија Грк са другима започео осликавање цркве 4. маја 1337, cf. *Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов*, 380. За податак да су 1343/1344. живописање Богородичине цркве започели и завршили сликари Грци митрополита Теогноста, v. Прислеков, *Троицкая летопись*, 366. О записима у којима се помињу грчки мајстори који су радили иконе у Москви и о сведочанствима да су крајем XIV и почетком XV века иконе за поједине храмове наручиване из Цариграда v. Лазарев, *Феофан Грек и его школа*, 96.

уметнички поступак, плод сродних естетских начела на којима је заснована обрада ликова, види се у цркви Светог Андреја на реци Трески у близини Скопља. Приликом упоређивања представа Мајке Божје очуване у ниши на фасади храма Преображења (сл. 1) и Богородице у доњој зони цркве Светог Андреја (сл. 7),[59] запажа се да су их урадили мајстори сличних естетских захтева и сликарског поступка. Сродности се огледају у снажним и прилично тврдим облицима и тонском подсликавању волумена додатно наглашеног јаким контурама фигура, али завршни потези ситних густих линија јасно упућују на то да су две представе израдили различити уметници.

Цркву на Трески, задужбину младог Андрејаша, сина почившег краља Вукашина, живописану 1388/1389, украсили су митрополит Јован зограф и монах Григорије. О томе сведочи натпис над нишом протезиса **помени г(оспод)и б(ож)е раба своего многогрѣшнаго ıwана митрополита и григорıа монаха писавших(ь) ꙁде:·.**[60] Јован и Григорије међусобно су поделили посао.[61] Представа Мајке Божје у доњој зони храма улази међу оне ликове које је урадио даровитији сликар, те се може, с доста основа, помишљати на то да је она дело митрополита Јована. Он је први поменут у натпису, што сведочи да је био предводник зографске радионице.[62] Због сличности у уметничком поступку, који се запажа приликом поређења фреске Богородице у Андрејашу и слике Мајке Божје у Новгороду, требало би поставити питање где се Јован школовао.

О појединим детаљима из живота митрополита Јована зографа и његовог брата јеромонаха Макарија дознаје се захваљујући натписима који су се сачували у цркви Преображења манастира Зрза код Прилепа. Старији, забележен 1368/1369. у припрати над западним улазом поводом њеног подизања и живописања, осветљава порекло и доба младости два брата. У њему је наведено да је осликавање обављено трудом Хајкових синова Прибила и Пријезде и њихове мајке, а за душу Хајка, у монаштву Харитона. У Прибилу и Пријезди, ктиторима живописа, препознају се будући митрополит и јеромонах у временима пре но што су примили монашки завет.[63] Више података пружа други натпис, забележен на јужној фасади цркве, у којем је јеромонах Макарије, вероватно 1421/1422. године, изнео историју породице и њене задужбине. Из њега се дознаје да је храм у време цара Стефана Душана, уз чије је име убележена титула коју је носио између 1346. и 1348, подигао монах Герман, деда Јована и Макарија. Потом се наводи да су чланови те породице бринули о манастиру током владавине цара Уроша V, краља Вукашина и краља Марка. Међутим, у време „амира" Бајазита, који је држао ове крајеве од 1395. до 1402, околности су се измениле. Митрополит Јован и јеромонах Макарије остали су без средстава неопходних за издржавање задужбине, те су баштину предали свом кмету Константину и његовим синовима. Јован је поменут као светопочивши, што значи да се упокојио пре састављања натписа. Вероватно да је умро у време Бајазитове владавине, недуго након што је ктиторско право пренето на кмета Константина.[64]

О труду коју су чланови породице првих ктитора уложили у задужбину сведоче и остаци делова темеља старе манастирске целине, окружене зидинама са кулама, знатно веће од данашње.[65] На стрмој источној литици, непосредно под манастиром, налази се низ пећина испосница, малих келија, чији се настанак обично датује у другу половину XIV века.[66] Стога је могуће претпоста-

---

[59] За ту представу v. J. Prolović, *Die Kirche des Heiligen Andreas an der Treska*, Wien 1997, 208, 210, Fig. Ib, Abb. 93, са старијом литературом.

[60] В. Р. Петковић, *Једна српска сликарска школа XIV века*, Гласник Скопског научног друштва 3 (1928) 51–61, нарочито 59–61; С. Радојчић, *Мајстори старог српског сликарства*, Београд 1955, 42–43; В. Ј. Ђурић, *Иконе из Југославије*, Београд 1961, 38; С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, Београд 1966, 164–168, нарочито 164; Б. Бабиќ, *Кон историјата на манастирот Зрзе*, Стремеж XII/3 (Прилеп 1966) 63; В. Ј. Ђурић, *Зидно сликарство Моравске школе,* in: *Моравско сликарство*, Београд 1968, 16; idem, *Радионица митрополита Јована зографа*, Зограф 3 (1969) 20, 27–28; П. Миљковић-Пепек, *О сликарима митрополиту Јовану и јеромонаху Макарију*, in: *Моравска школа и њено доба. Научни скуп у Ресави 1968*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1972, 242–244; В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 86–87; З. Расолкоска-Николовска, *Манастирот Зрзе со црквите Преображение и Свети Никола*, in: *Споменици за средновековната и поновата историја на Македонија*, IV, Скопје 1981, 418; Г. Бабић-Ђорђевић, В. Ј. Ђурић, *Полет уметности*, in: *Историја српског народа* II, Београд 1982, 154–155; S. Kalopissi-Verti, *Painters in Late Byzantine Society. The Evidence of Church Inscriptions*, CA 42 (1994) 148; Prolović, *Die Kirche des Heiligen Andreas*, passim, нарочито 42–51, 201–222; Σ. Καλοπίση-Βέρτη, *Οι ζωγράφοι στην ύστερη βυζαντινή κοινωνία. Η μαρτυρία των επιγραφών*, in: *Το πορτραίτο του καλλιτέχνη στο Βυζάντιο*, ed. Μ. Βασιλάκη, Ηράκλειο 1997, 147; P. Miljković-Pepek, *An Unknown Treasury of Icons*, Skopje 2001, 25, 34, 39–40, 42, 57, 58, 61, 68. Навод натписа према најновијем читању: Prolović, *Die Kirche des Heiligen Andreas*, 42, Fig. 5.

[61] За атрибуцију делâ митрополита Јована и остварењâ монаха Григорија у цркви Светог Андреја, на основу изгледа иконе Христа Спаса и Животодавца која се с пуним правом приписије митрополиту Јовану, v. Prolović, *Die Kirche des Heiligen Andreas*, 201–203.

[62] Да је фигура Мајке Божје у доњој зони храма дело даровитијег уметника најбоље сведочи изглед других представа Богородице у тој цркви, на пример у олтарској апсиди (cf. *ibid.*, Abb. 8) и у сцени Благовести (cf. *ibid*, Fig. IIIb, Abb. 14).

[63] О подацима које пружа натпис v. Ђурић, *Иконе*, 37; З. Расолкоска-Николовска, *Историјатот на манастирот Зрзе низ натписите и записите од XIV до XIX век*, Зборник. Археолошки музеј на Македонија 4–5 (1961–1966) 78; Бабиќ, *Кон историјата*, 64; Ђурић, *Зидно сликарство*, 16; idem, *Радионица*, 21; Д. Ќорнаков, *Манастирот Зрзе*, Културно наследство 4 (1971) 17; Миљковић-Пепек, *О сликарима*, 240; Ђурић, *Византијске фреске*, 85; З. Ивковић, *Живопис из XIV века у манастиру Зрзе*, Зограф 11 (1980) 68; Расолкоска-Николовска, *Манастирот Зрзе*, 409, 417; Prolović, *Die Kirche des Heiligen Andreas*, 44, 45; Miljković-Pepek, *An Unknown*, 68. За новија читања натписа v. Расолкоска-Николовска, *Историјатот*, 88, бр. 1; Ивковић, *Живопис из XIV века*, сл. 16; Расолкоска-Николовска, *Манастирот Зрзе*, 437, бр. 1.

[64] О садржају тог натписа, који је дуго датован у време око 1400. или убрзо после те године, v. Радојчић, *Мајстори*, 42; Ђурић, *Иконе*, 37; Расолкоска-Николовска, *Историјатот*, 77–79; Бабиќ, *Кон историјата*, 63; Ђурић, *Зидно сликарство*, 16; idem, *Радионица*, 18; Ќорнаков, *Манастирот Зрзе*, 15; Миљковић-Пепек, *О сликарима*, 240; Ивковић, *Живопис из XIV века*, 68; Расолкоска-Николовска, *Манастирот Зрзе*, 408, 416–417, 418–419 и нап. 39а; П. Миљковиќ-Пепек, *За чинот од манастирот Зрзе-Прилепско*, Тематски зборник на трудови 1 (Скопје 1996) 136, 142–143; idem, *An Unknown*, 67, 68 (уз датовање око 1405). Г. Суботић (*Охридска сликарска школа XV века*, Београд 1980, 43, 44–48) пружа прецизније датовање оснивања манастира и, веома аргументовано, настанак натписа препознаје у времену Макаријевог боравка у обитељи 1421/1422, што прихвата и Ј. Проловић (Prolović, *Die Kirche des Heiligen Andreas*, 44 и нап. 47). За новија читања натписа v. Суботић, *Охридска сликарска школа*, 43–44 и црт. 20; Расолкоска-Николовска, *Историјатот*, 88–89, бр. 4, са старијом литературом.

[65] Бабиќ, *Кон историјата*, 62; Ќорнаков, *Манастирот Зрзе*, 15. Сакрална традиција на том месту потиче из V или VI века, када је, неколико стотина метара североисточно од места где је доцније подигнут манастир, била сазидана велика ранохришћанска базилика, v. Бабиќ, *Кон историјата*, 62.

[66] Бабиќ, *Кон историјата*, 64; Ќорнаков, *Манастирот Зрзе*, 15; Ивковић, *Живопис из XIV века*, 79–80; Prolović, *Die Kirche des Heiligen Andreas*, 45. Једна већа пештера са очуваним траговима фре-

вити да се тада у манастиру и у његовом подножју одвијао складан живот монаха и анахорета.

Међутим, Јован није живео у задужбини својих предака. Он је највероватније био пелагонијски митрополит, те је обитавао у владичанском двору у Прилепу, а повремено одлазио из града како би радио на осликавању храмова.[67] То високо црквено звање носио је 1388/1389, када је заједно са монахом Григоријем украсио задужбину младога Андрејаша на Трески. Сматра се, с пуно разлога, да је његово дело и престона икона Христа Спаса и Животодавца израђена 1393/1394. за иконостас цркве у Зрзу.[68]

Није познато када се Јован замонашио. Вероватно да је прве године у монашкој ризи провео у породичној задужбини, али и да није дуго остао у матичној обитељи.[69] У тој средини, удаљеној од важних културних средишта, није могао да се упозна са најновијим збивањима у оновременом ромејском уметничком свету, нити је имао од кога да стекне знања и естетска мерила каква је поседовао.[70] Он је био сликар високе културе, која одаје познавање класицистичких уметничких токова, какву није могао стећи у родном крају. Зато се неретко наговештава могућност да се школовао у самом Цариграду.[71] Међутим, не треба искључити ни могућност да

сака, смештена у подножју литице, сведочанство је о идиоритмичком начину живота испосника који су се ту окупљали на заједничку службу, cf. Бабиќ, *Кон историјата*, 65; Ивковић, *Живопис из XIV века*, 80.

[67] У науци се често расправљало о томе да ли је Јован био пелагонијски или скопски владика. За најновија разматрања у којима се указује да је он био митрополит Пелагоније v. Ц. Грозданов, *Митрополит Јован зограф и епископ Григориј I — архијереи на епархијата на Пелагонија и Прилеп*, in: idem, *Живописот на охридската архиепископија. Студии*, Скопје 2007, 233–251 (са старијом литературом). Јован представља изузетан пример сликара који је био високи црквени достојанственик, cf. Kalopissi-Verti, *Painters*, 147; eadem, *Οι ζωγράφοι*, 147.

[68] Радојчић, *Мајстори*, 44; Ђурић, *Иконе*, 37, 38, 97; Радојчић, *Старо српско сликарство*, 166; Расолкоска-Николовска, *Историјатот*, 79; Бабиќ, *Кон историјата*, 63; Ђурић, *Зидно сликарство*, 16; idem, *Радионица*, 18, 28, 29; К. Балабанов, *Иконе из Македоније*, Београд–Скопље 1969, XXV; Миљковић-Пепек, *О сликарима*, 242; Расолкоска-Николовска, *Манастирот Зрзе*, 418; Kalopissi-Verti, *Painters*, 148; eadem, *Οι ζωγράφοι*, 147; Prolović, *Die Kirche des Heiligen Andreas*, 49, 205; Miljković-Pepek, *An Unknown*, 29, 40, 42, 43, 57, 58, 61. Натписи на икони, састављени на грчком језику, веома су оштећени и не виде се трагови у којима би се могло ишчитати Јованово име, али се на основу сродности са појединим сликама у Андрејашу претпоставља да ова икона јесте његово остварење. Натписи се налазе на горњем и доњем делу оквира иконе. За горњи натпис v. Радојчић, *Мајстори*, 44 и сл. 27; Ђурић, *Иконе*, 97; Расолкоска-Николовска, *Историјатот*, 88, бр. 2; eadem, *Манастирот Зрзе*, 439, бр. 4. За стање веома оштећеног доњег натписа v. Радојчић, *Мајстори*, 44; Расолкоска-Николовска, *Историјатот*, 79; Ђурић, *Радионица*, 21; Расолкоска-Николовска, *Манастирот Зрзе*, 418; Miljković-Pepek, *An Unknown*, 69, који наглашава да су недавни покушаји да се бар делимично ишчитају делови тог натписа остали без резултата. За уметничке особине тог остварења v. Ђурић, *Радионица*, 28–29; Миљковић-Пепек, *О сликарима*, 242. Сматра се да Јованов рани рад представљају фреске млађег слоја цркве Светог Димитрија у Прилепу које се обично датују у доба око 1380. године [Ђурић, *Византијске фреске*, 87; В. Ристић, *Црква Светог Димитрија у Прилепу*, Крушевац 1979, 218–222; Суботић, *Охридска сликарска школа*, 50 (који помишља на то да не треба искључити могућност да је Јовану приликом украшавања овог храма помагао брат Макарије); Prolović, *Die Kirche des Heiligen Andreas*, 48–49; Miljković-Pepek, *An Unknown*, 58, 61]. Има претпоставки, недовољно објашњених, да би се и фреска Преображења на западној фасади храма манастира Зрза могла сматрати раним делом Јовановим (Радојчић, *Старо српско сликарство*, 166; Prolović, *Die Kirche des Heiligen Andreas*, 47–48), чак и да је 1369. он можда урадио и фреску Богородице у лунети на северној фасади цркве Светог Николе у селу Зрзу [Prolović, *Die Kirche des Heiligen Andreas*, 48; за изглед те фреске v. З. Расолкоска-Николовска, *Новооткриената фреска на Богородица Одигитрија во црквата Св. Никола во Зрзе*, Ликовна уметност 7 (Скопје 1980) 47–55]. Недавно су изнете претпоставке да је он био упослен и на осликавању појединих делова храма Светог Димитрија у Сушици, задужбине краља Вукашина о чијем је живописању, обављеном 1376/1377, бринуо краљ Марко [cf. Ц. Грозданов, *Свети Симеон Немања и свети Сава у сликарској тематици у Македонији (XIV–XVII век)*, in: *Међународни научни скуп Стефан Немања — свети Симеон Мироточиви. Историја и предање*, ed. Ј. Калић, Београд 2000, 329, нап. 44; Miljković-Pepek, *An Unknown*, 58, 61, 63–67, 68]. Поред тога, од 1993. до 1996. обављено је чишћење пет престоних икона са иконостаса исте цркве, које је објавио П. Миљковић-Пепек (Miljković-Pepek, *An Unknown*, passim); он претпоставља да их је поручила византијска царица Јелена Драгаш Палеолог након битке на Ровинама (1395) и да би њихов творац могао бити митрополит Јован, јеромонах Макарије или сликар иконе светог Јована Претече која се чува у Хиландару.

[69] Претпоставља се да је Јован имао зографску радионицу и да је она била смештена у манастиру Зрзу (Ђурић, *Радионица*, 20–21), али нема ниједног податка који би потврдио претпоставку да се она ту налазила. Често се помиње да је Јован имао ученике који су били далеко скромнијег дара и да су ти ученици наставили рад у сенци његових уметничких замисли (*ibid.*, 29, 33). Наглашава се да се изнад портала пећинске црквице посвећене Богородици на Глобоком на Преспанском језеру негде крајем XIV века потписао сликар Алекса, ученик Јована зографа [*ibid.*, 20; idem, *Византијске фреске*, 88; Бабић-Ђорђевић, Ђурић, *Полет уметности*, 156; Kalopissi-Verti, *Painters*, 149; eadem, *Οι ζωγράφοι*, 151; Prolović, *Die Kirche des Heiligen Andreas*, 47, 51, за датовање сликарства у трећу четвртину XIV столећа v. В. Ј. Ђурић, *Мали Град — Св. Атанасије у Костуру — Борје*, Зограф 6 (1975) 33]. Алекса је, по свему судећи, радио са једним сарадником веома скромног талента; остварења бољег живописца виде се у доњој зони, а слабијег у вишим регистрима (Ђурић, *Византијске фреске*, 88). Међутим, судећи по изгледу остварења зографа Алексе, може се поставити питање код којег је сликара Јована он учио. Поред тога, у натпису Алекса помиње да је био ученик Јована зографа и не бележи да је његов учитељ био митрополит; cf. Th. Popa, *Piktura e shpellave eremite në Shqipni*, Studime historike 19/3 (1965) 80–81, који ово сликарство датује у крај XIII или почетак XIV века, што прихвата, Г. Ангеличин-Жура [*Пештерните цркви во Охридско-преспански регион (Р. Македонија, Р. Албанија, Р. Грција)*, in: *Ниш и Византија*. Четврти научни скуп (Ниш, 3–5. јун 2005), Зборник радова IV, Ниш 2006, 397]. Датовање у овако рано доба није могуће прихватити, између осталог, због чињенице да је у храму свети Александар приказан попут светитеља у представама Небеског двора, cf. S. Bogevska, *Saint Alexandre dans la tradition hagiographique et iconographique byzantine*, Зборник. Средновековна уметност 6 (2007) 109, 110, ill. 1. Нема података да је Јован као митрополит живео у Зрзу и да је тамо имао радионицу. Он је, као што је поменуто, највероватније боравио у свом владичанском двору у Прилепу. Наравно, за породичну задужбину остао је везан ктиторским правом. О њој су се он и његов брат старали све док нису били принуђени да је предају своме кмету.

[70] Као млад упознао се са члановима зографске радионице који су живописали припрату у Зрзу, cf. Ђурић, *Радионица*, 22–23; Миљковић-Пепек, *О сликарима*, 240; Ивковић, *Живопис из XIV века*, 68; Miljković-Pepek, *An Unknown*, 68. О мајстору који је предводио ту дружину и о његовом имену постоје различите претпоставке које се заснивају на остатку једног натписа на соклу на северном зиду припрате, cf. Ђурић, *Радионица*, 22; Ќорнаков, *Манастирот Зрзе*, 18; Миљковић-Пепек, *О сликарима*, 241, нап. 7; Ђурић, *Византијске фреске*, 85; Ивковић, *Живопис из XIV века*, 80 и сл. 15; Расолкоска-Николовска, *Манастирот Зрзе*, 410–415, 437, бр. 2; Миљковиќ-Пепек, *За чинот*, 140–141 и црт. 3. Мора се поставити питање да ли је реч о потпису сликара или надгробном натпису. На то питање није могуће пружити поуздан одговор пре но што у храму буду извршена археолошка истраживања. У сваком случају, у Јовановим делима не осећа се никакав утицај рада те дружине, cf. Миљковић-Пепек, *О сликарима*, 242. Постоји претпоставка да су Јован и Макарије, иако никада нису опонашали стил тих сликара, прихватили нека од њихових естетских схватања, cf. Ђурић, *Радионица*, 24–25.

[71] Радојчић, *Старо српско сликарство*, 166, 167; Миљковић-Пепек, *О сликарима*, 242; Ђурић, *Византијске фреске*, 85. Понекад се сувише наглашава његов могући боравак у престоници, у неком атељеу где су васпитавани кандидати за високе црквене достојанственике, cf. Miljković-Pepek, *An Unknown*, 69–70 et passim. За претпоставку да је Јован, након што је насликао икону Христа Спаса и Животодавца у Зрзу 1393. године, прибежиште можда нашао на Светој Гори, у Солуну или Цариграду, те да је тамо остао до смрти, cf. *ibid.*, 69, нап. 288.

је, пре но што је постао митрополит, известан број година провео на Светој гори, у неком од манастира које су тада настањивали српски монаси, у првом реду Хиландару,[72] Светом Пантелејмону или Светом Павлу.[73]

* * *

Једина фреска преостала од живописа некадашње припрате храма Преображења у Новгороду и њена сродност са остварењем митрополита Јована зографа представљају сведочанство да су сликари блиских уметничких мерила, који су основе црпили из сродних извора, радили у међусобно удаљеним просторима. Због сличности која се запажа приликом поређења дела митрополита Јована и остварења непознатог сликара што је радио на украшавању припрате у Новгороду, намећу се питања да ли су се они образовали у истој средини и где су се могли упознати са естетским токовима које су следили.

О месту школовања митрополита Јована зографа нема ниједног податка. Његова остварења откривају да је био сликар високе културе, засноване на класичним основама. Зато се обично претпоставља да је занат учио у некој од цариградских или солунских радионица прожетих надахнућима престоничких класицистичких традиција.[74] О живописцу који је радио на осликавању припрате цркве Преображења нема никаквих сазнања. На који су начин ктитори из Новгорода, бољар Василије Данилович и становници Иљине улице, дошли до одлуке да баш њега упосле, није могуће установити. Ипак, не би требало искључити помисао да се неко од њих током путовања у Ромејско царство упознао са делима тог зографа. Као што је већ речено, путници из Русије су из разнородних мотива одлазили у Цариград; на Атос би обично ишли у ходочашће, док би ретко који посетио Солун.[75] Због тога би се могло помишљати на то да су и живописац припрате храма Преображења и митрополит Јован зограф образовање стекли у ромејској престоници.

* * *

У науци су много пута наглашаване везе руске и јужнословенске уметности у доба Палеолога, нарочито новгородског и српског сликарства с краја XIV века.[76] Изражавано је мишљење да су од тог времена, склањајући се пред Турцима, из Србије избегли угледни уметници.[77] Често су уочаване сличности појединих новгородских фресака и живописа цркава у области Мораве украшених током последњих деценија XIV столећа и првих деценија XV века, Љубостиње, Ресаве, Каленића и нарочито Раванице.[78] Међутим, одавно је испољен и неопходан

[72] Многи епископи и митрополити Српске цркве раније су били игумани или монаси Хиландара, cf. М. Јанковић, *Епископије и митрополије српске цркве у средњем веку*, Београд 1985, 198.

[73] Манастир Светог Павла обновили су 1383/1384. године Герасим Бранковић и Антоније Багаш; v. Г. Суботић, *Обнова манастира Светог Павла у XIV веку*, ЗРВИ 21 (1983) 207–254; Г. Суботић, *Манастир Светог Павла*, in: *Казивања о Светој Гори*, ed. М. Јанковић, Београд 1995, 129; C. Pavlikianov, *The Medieval Aristocracy on Mount Athos*, Sofia 2001, 116–119.

[74] За претпоставку да се школовао у Цариграду v. Радојчић, *Старо српско сликарство*, 166, 167; Миљковић-Пепек, *О сликарима*, 242; Ђурић, *Византијске фреске*, 85; Miljković-Pepek, *An Unknown*, 69–70 et passim. За помисао да је учио занат у Цариграду или Солуну v. Ђурић, *Иконе*, 39; idem, *Радионица*, 22–22; Миљковић-Пепек, *О сликарима*, 243. Међутим, као што је већ речено, не би требало искључити ни могућност да је Јован извесно време провео на Светој гори.

[75] Посету Солуну помињу Игњатије из Смоленска (1405) и ђакон Зосима (1419–1421), који бележе и ходочашће на Свету гору, cf. *Itinéraires russes en Orient*, 147, 208–209. Мада само њих двојица говоре о путовању на Атос и у други град Царства, претпостављамо да је, ипак, на Свету гору одлазило више путника, нарочито монаха, имајући у виду да су неки чак остајали да ту живе. Подсећамо да ниједан од раније поменутих ходочасника из Новгорода који су боравили у Цариграду није забележио да је посетио Атос.

[76] За одавно изнето мишљење, већином прихваћено у литератури, да су у средњовековној Русији неговане културне, уметничке и верске везе не само са престоницом византијског царства већ и са Светом гором и још више са словенским државама на Балкану, v. Михайловский, Пуришев, *Очерки истории*, 30, 31, 161, 162. Цитирани аутори сматрали су да је јужнословенски утицај, у највећој мери српски, нарочито био снажан у Новгороду и Пскову, те да се у живопису новгородских храмова XIV столећа виде упливи српско-атоске иконографије и програма сликарства и блискост са стилом такозване македонске школе, cf. *ibid.*, 31.

[77] С. Радојчић, *Везе између српске и руске уметности у средњем веку*, Зборник Филозофског факултета 1 (1948) 244–245; S. Dmitrieva, *The depictions of warrior saints in frescoes of 1380 at the Church of the Holy Saviour in Kovaliovo. Whether Balkan masters painted the Novgorod church?*, Зограф 33 (2009) 133, са старијом литературом. Често је указивано и на то да је у то време, након периода татарске најезде, јужнословенска литература снажно утицала на руску и значајно је обогатила (Михайловский, Пуришев, *Очерки истории*, 31, 161). Нарочито је наглашавано да је Србин Пахомије Логотет, који је током прве половине XV века живео у Русији и неко време боравио у Новгороду, прерадио многа житија (*ibid.*, 162; О. В. Орлов, *Литература*, in: *Очерки русской культуры XIII–XV веков, часть 2. Духовная культура*, Москва 1970, 142–144, cf. Д. Богдановић, *Историја старе српске књижевности*, Београд 1991², 246–248, са старијом литературом). Помињано је и то да је Лазар Србин 1404. поставио часовник на московском Кремљу [В. Н. Лазарев, *Ковалевская роспись и проблема южнославянских связей в русской живописи XIV века*, in: idem, *Русская средневековая живопись. Статьи и исследования*, Москва 1970. (=Ежегодник Института истории искусств Академии наук СССР 1957, Москва 1958, 233–278) 278]. Подсећамо и на чињеницу да је 1385. године Димитрије Зограф, који је био јужнословенског порекла, превео на рускословенски језик Шестоднев Георгија Писиде (Н. Радошевић, *Шестоднев Георгија Писиде и његов словенски превод*, Београд 1979, 99; Богдановић, *Историја*, 246).

[78] За различита размишљања о сродности новгородског живописа са фрескама на Балкану, како у Византији, тако и у српским земљама, v. Михайловский, Пуришев, *Очерки истории*, 162, са старијом литературом. За претпоставку да храмове Благовештења на Городишћу и Рођења Христовог на пољу нису осликали грчки, већ јужнословенски уметници, v. Вздорнов, *Живопись*, 296–297. О живопису цркве Арханђела Михаила у Сковородском манастиру и мишљењу да он има блиске везе са српским фрескама, cf. *ibid.*, 298–301. За претпоставку да подаци о осликавању цркава, за разлику од обавештења о подизању храмова, нису уношени у летописе зато што су фреске радили страни мајстори v. *ibid.*, 302. За другачија размишљања о питању утицаја са Балкана на руско сликарство XIV века, нарочито на новгородски живопис и на фреске цркве Преображења у Новгороду, v. Ю. Г. Малков, *О роли балканской художественной традиции в древнерусской живописи XIV в. Некоторые аспекты творчества Феофана Грека*, in: *Древнерусское искусство. Монументальная живопись XI–XVII вв.*, Москва 1980, 135–160. Особито је у сликарству храма Преображења у манастиру Ковањову код Новгорода, завршеном августа 1380, препознавана сродност са живописом у Раваници, понекад до те мере да су се појављивале и претпоставке да су коваљовске фреске дело извесног српског зографа, те се и остатак потписа живописаца у том храму тумачио на такав начин да се прилагоди тим размишљањима; cf. Лазарев, *История*, 179, 182; idem, *Ковалевская роспись*, 234–278, нарочито 269, нап. 101, где аутор помиње усмено саопштење Н. П. Сичева о постојању фрагмента натписа „…ин псал" и помишља на то да би се ту могао препознати остатак речи „гречин", али првенствено „сербин". Г. И. Вздорнов (*Живопись*, 296) уочава сродности сликарства у цркви на Коваљову са живописом Раванице, чак за остатак натписа у новгородској цркви, где ишчитава последња три слова „…инъ", пружа могућност да је део речи „сербинъ". Оваква размишљања већином су прихваћена и у каснијој литератури (cf. О. И. Подобедова, *Изучение русской средневековой монументалной живописи*, in: *Древнерусское искусство. Монументальная живопись XI–XVII вв.*, Москва 1980, 28; eadem, *Воинская тема и ее значение в системе росписей церкви Спаса на Ковалеве в Новгороде*, in: ibidem, 196–209; Е. Я. Острашенко, *Русское искусство XIV– начала XV века и византийское искусство эпохи Палеологов. К проблеме соотношения развития стиля*, in: *Византийский мир. Искусство Констан-*

опрез, а упућено је и на то да се везе новгородског монументалног живописа XIV столећа са остварењима у другим срединама не могу сводити на односе са јужнословенском уметношћу, те да се пред истраживачима историје руског сликарства XIV и XV века изучавање тих спона поставља као један од важних задатака и да питање словенских утицаја с Балкана остаје отворено.[79]

Намеће се питање да ли размишљање о непосредним везама руске и јужнословенске уметности има чврстог основа. Наравно, утицаји из Ромејског царства на обе средине су неоспорни. И у Русију и у Србију у позном средњем веку долазили су сликари из политички и економски малаксале Византије. У ромејској престоници, која је представљала извор естетских мерила и у Царству и у готово целокупном источнохришћанском свету,[80] нису преостали трагови фресака које би се поуздано могле датовати у последње деценије XIV века. Слике које су се сачувале у Солуну, другом граду Царства који је преставњао апанажни посед младих царских синова,[81] као и у Мистри, седишту Мореје којим су владали деспоти из породица Кантакузина и Палеолога,[82] показују да су у овим местима, блиско везаним за Цариград и за ромејски двор, неговане класицистичке традиције. Нажалост, фреске настале у то време у престоници Трапезунтског царства веома су оштећене и недовољно публиковане, те о образованости и даровитости њихових твораца није могуће пружити поузданија запажања.[83]

С друге стране, поставља се питање да ли се могу одржати претпоставке о томе да су у временима након Маричке битке, склањајући се пред турским освајањима, у руске просторе долазили угледни српски уметници. Без обзира на сталну претњу са истока, отворену или притајену, српске земље, нарочито њихове северне области, захваљујући снажном развоју рударства и трговине и даље су представљале економски стабилне просторе. Не само да је за домаће мајсторе било довољно посла већ су и сликари из Ромејског царства, по свему судећи најчешће из Солуна или његове околине, позивани да раде у тој средини.[84] Нема ниједног поузданог податка који би поткрепио претпоставку да су у та времена српски уметници одлазили да раде у Русију.[85] С друге стране, снажне

тинополя и национальные традиции. К 2000-летию христианства, Москва 2005, 499). Међутим, недавно је исказано мишљење да се „…инъ писа“ не мора тумачити као непосредно сведочанство о етничкој припадности уметника. Наиме, запажено је да у поменутом натпису има места за још неколико речи, а да правописне особености искључују могућност да је сликар био српског или бугарског порекла; cf. Dmitrieva, *The depictions of warrior saints*, 132 (ауторка, међутим, нешто касније у свом тексту каже да, између осталог, палеографске карактеристике натписâ у цркви потврђују да су бар неки од сликара те цркве били пореклом са Балкана, cf. *ibid.*, 133).

[79] Михайловский, Пуришев, *Очерки истории*, 163. Управо је тим темама недавно посветила пажњу Светлана Дмитриjева. Она је истражила представе светих ратника у ковањовској цркви и поставила питање да ли су је осликали мајстори с Балкана. Пажљиво је проучила фигуре светих ратника и укратко размотрила поједине теме насликане у том храму које се ретко појављују у новгородским црквама, као год и детаље преузете из класичних образаца који се често срећу на Балкану. Сажето је приказала особености личних уметничких рукописа живописаца и нарочиту пажњу поклонила делима најдаровитијег зографа. Изнела је запажање да те фреске, посматране као целина, носе поједине стилске утицаје Теофана Грка и одбацила мишљења да оне подсећају на слике у храмовима у долини Мораве (Dmitrieva, *The depictions of warrior saints*, 121–133, нарочито 132–133). Нагласила је да је управо у то доба путника између Византије и Русије било више него раније и изразила могућност да су мајстори који су украсили ковањовску цркву потицали из неког средишта блиско везаног за Солун. Међутим, претпоставила је да су је осликали зографи са Балкана који су били словенског порекла (*ibid.*, 124–127, 133), упркос томе што је запазила да особине очуваних натписа искључују могућност да су творци фресака били пореклом из Србије или источне Бугарске (*ibid.*, 132; за сродно запажање о особеностима натписа у тој цркви, cf. Лазарев, *Ковалевская роспись*, 236 и нап. 7).

[80] Cf. Лазарев, *Историја*, 158, где се износи мишљење да истраживања сликарства доба Палеолога треба започети од цариградских дела. Лазарев се јасно успротивио старој подели на македонску и критску школу у сликарству доба Палеолога, али је, говорећи о цариградској школи, као и националним школама које је запазио, препознао два начела или стила — сликарски у раној фази и графички у каснијој, од краја XIV века, cf. *ibid.*, 158–184.

[81] За изглед слика у солунским црквама чије се украшавање датује у другу половину XIV века cf. Χ. Μαυροπούλου-Τσιούμη, *Η μνημειακή ζωγραφική στη Θεσσαλονίκη στο δεύτερο μισό του 14ου αιώνα*, in: *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανώλη Χατζηδάκη*, 2, Αθήνα 1992, 658–668, πίν. 358–370; Ch. Mauropoulou-Tsioumi, *Byzantine Thessaloniki*, Thessaloniki 1992, 154–157, 161–168; M. Panayotidi, *Les tendances de la peinture de Thessalonique en comparaison avec celles de Constantinople, comme expression de la situation politico-économique des ces villes pendant le XIVe siècle*, in: *Βυζάντιο και Σερβία κατά τον ΙΔ' αιώνα*, Αθήνα 1996, 356–362. Од живописа на оближњој Светој гори који се датује у другу половину XIV столећа сачувале су се само фреске у цркви манастира Пантократора, задужбини браће великог стратопедарха Алексија и великог примикирија Јована, основаној између 1360. и 1370, и у параклису Светих бесребрника у Ватопеду, задужбини деспота Јована Угљеше осликаној пре његове трагичне смрти септембра 1371. За живопис у манастиру Пантократору cf. Ε. Ν. Τσιγαρίδας, *Τοιχογραφίες της περιόδου των Παλαιολόγων σε ναούς της Μακεδονιάς*, Θεσσαλονίκη 1999, 55–64, είκ. I, 25–27. За фреске параклиса у Ватопеду v. В. Ј. Ђурић, *Фреске црквице Св. Бесребрника деспота Јована Угљеше у Ватопеду и њихов значај за испитивање солунског порекла ресавског живописа*, ЗРВИ 7 (1961) 125–136; Ε. Ν. Τσιγαρίδας, *Τα ψηφιδώτα και οι βυζαντινές τοιχογραφίες*, in: *Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου. Παράδοση, ιστορία, τέχνη*, 1, Μονή Βατοπαιδίου 1996, 280–284, είκ. 71, 74, 238–242. За претпоставку да је параклис Сабора светих арханђела у Хиландару био задужбина Радоње Бранковића и да је осликан између 1365. и 1370, v. И. М. Ђорђевић, *Зидно сликарство 1322–1430/1*, in: *Манастир Хиландар*, ed. Г. Суботић, Београд 1998, 246–248. Изглед тих слика одаје руку мајстора скромнијих могућности. У области Македоније требало би поменути и живопис у цркви Христа Премудрости у Водену, чији се настанак обично датује у време између 1375. и 1385, а чији ктитор данас није познат, cf. Τσιγαρίδας, *Τοιχογραφίες της περιόδου των Παλαιολόγων*, 117–127, είκ. 61α–86.

[82] О живопису храмова осликаних у Мистри током друге половине XIV века v. S. Dufrenne, *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Paris 1970, 8–19 et passim; M. Chadzidakis, *Mystras. The Medieval City and the Castle*, Athens 1981, 70–71, 77–89, 92–93, 101–107, 109; D. Mouriki, *The Wall Paintings of the Pantanassa at Mistra: Models of a Painters' Workshop in the Fifteenth Century*, in: *The Twilight of Byzantium. Aspects of Cultural and Religious History in the Late Byzantine Empire*, ed. S. Ćurčić, D. Mouriki, Princeton 1991, 217–231.

[83] За сликарство у Трапезунту које је вероватно настало током друге половине XIV столећа v. G. Millet, D. Talbot-Rice, *Byzantine Painting at Trebizond*, London 1936, 23–88, 95–110, 114–137, Pls. I–XLI; Лазарев, *Историја*, 175, cf. и A. Bryer, D. Winfield, *The Byzantine Monuments and Topography of the Pontos*, Washington 1985, 218–219, 222–224, 231–236, 238–243, 244–245.

[84] В. Ј. Ђурић, *Солунско порекло ресавског живописа*, ЗРВИ 6 (1960) 119–124; idem, *Фреске црквице Св. Бесребрника*, 125–136; idem, *La peinture murale de Resava. Ses origines et sa place dans la peinture byzantine*, in: *Моравска школа и њено доба*. Научни скуп у Ресави 1968, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1972, 277–291; idem, *Историографско-мемоарска белешка о уметничком пореклу ресавских сликара*, in: *Манастир Ресава. Историја и уметност*, Научни скуп Манастир Манасија и његово доба, Деспотовац, 21–22. 8. 1994, ed. М. Пантић, В. Ј. Ђурић, Деспотовац 1995, 25–35; Т. Стародубцев, *Сликари задужбина Лазаревића*, ЗРВИ 43 (2006) 349–373.

[85] Као што је већ поменуто, Димитрије Зограф, који је био јужнословенског порекла, превео је 1385. године на рускословенски језик Шестоднев Георгија Писиде (Радошевић, *Шестоднев Георгија Писиде*, 99; Богдановић, *Историја*, 246). Међутим, још увек није извесно да ли је он био пореклом Србин или Бугарин, да ли је био минијатуриста, иконописац или фрескописац, и да ли је у Русији био упослен и као преводилац и као зограф.

везе руских области са Византијом и нарочито са њеном престоницом, посведочене у изворима, вероватно указују на правац у којем би ваљало трагати за пореклом страних сликара који су радили на далеком северу.

* * *

Одакле је могао приспети зограф који је насликао представу у ниши над улазом у новгородску цркву Преображења? Истраживачи живописа тог храма већином су били привучени сликарством Теофана Грка и нису довољно пажње посветили веома пострадалом остварењу његовог савременика наклоњеног другачијим естетским схватањима, који је радио на украшавању припрате. Од њеног некадашњег живописа преостала је само представа Богородице са малим Христом. Она сведочи да је на осликавању тог простора радио образован и талентован живописац. Сличност те једине очуване представе са делима митрополита Јована Зографа указује на то да су у ово време, у међусобно удаљеним просторима, радили сликари блиских уметничких захтева. Не треба искључити ни помисао да су се непознати живописац и митрополит Јован зограф школовали у истој средини, можда у самој ромејској престоници.

Ктитори храма Преображења, бољар Василије Данилович и становници Иљине улице, били су мирјани, те се може претпоставити да су, као и њихови суграђани тог времена, пре могли имати одређене контакте са Цариградом него са Светом гором. Уосталом, из ромејске престонице потекао је и мајстор који је предводио дружину која је осликала наос њихове задужбине. По свему судећи, на украшавању храма Преображења у Новгороду није био упослен само један цариградски сликар. Теофан Грк је са својим сарадницима осликао наос, а изгледа да је на живописању припрате радио зограф који је такође приспео из ромејске престонице.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ — REFERENCE LIST

Actes de Saint-Pantéléèmôn, éd. P. Lemerle, G. Dagron, S. Ćirković, Paris 1982.

Алпатов М., *Феофан Грек*, Москва 1984 (Alpatov M., *Feofan Grek*, Moskva 1984).

Амиранашвили Ш. Я., *Феофан Грек и Андрей Рублев*, in: *Андрей Рублев и его эпоха*, ed. М. В. Алпатов, Москва 1971, 171–180 (Sh. Ia. Amiranashvili, *Feofan Grek i Andreĭ Rublev*, in: *Andreĭ Rublev i ego ėpoha*, ed. M. V. Alpatov, Moskva 1971, 171–180).

Ангеличин-Жура Г., *Пештерните цркви во Охридско-преспански регион (Р. Македонија, Р. Албанија, Р. Грција)*, in: Ниш и Византија. Четврти научни скуп. Ниш, 3–5. јун 2005, Зборник радова IV, Ниш 2006, 397 (Angeličin-Žura G., *Pešternite crkvi vo Ohridsko-prespanski region (R. Makedonija, R. Albanija, R. Grcija)*, in: Niš i Vizantija. Četvrti naučni skup. Niš, 3–5. jun 2005, Zbornik radova IV, Niš 2006, 397).

Анисимов А. И., *Новооткрытыя фрески Новгорода*, Старые годы. Ежемесячник для любителей искусства и старины, декабрь 1913 (Санкт-Петербург 1913) 54–55 ([Anisimov A. I., *Novootkrytyia freski Novgoroda*, Staryе gody. Ezhemesiachnik dlia liubiteleĭ iskusstva i stariny, dekabr` 1913 (Sankt-Peterburg 1913) 54–55]

Анисимов А. И., *Раскрытие памятников древнерусской живописи*, Известия Общества археологии, истории и этнографии при Казанском университете 30/3 (1920) 272–273 [Anisimov A. I., *Raskrytie pamiatnikov drevnerusskoĭ zhivopisi*, Izvestiia Obshchestva arkheologii, istorii i ėtnografii pri Kazanskom universitete 30/3 (1920) 272–273].

Архим. Макарий, *Археологическое описание церковных древностей в Новгороде и его окрестностях*, Москва 1860 [Arhim. Makariĭ, *Arkheologicheskoe opisanie tserkovnykh drevnosteĭ v Novgorode i ego okrestnostiakh*, Moskva 1860].

Азбелев С. Н., *Новгородские летописи XVII века*, Новгород 1960 (S. N. Azbelev, *Novgorodskie letopisi XVII veka*, Novgorod 1960).

Г. Бабић-Ђорђевић, В. Ј. Ђурић, *Полет уметности*, in: *Историја српског народа* II, Београд 1982, 154–156 (G. Babić-Đorđević, V. J. Đurić, *Polet umetnosti*, in: *Istorija srpskog naroda* II, Beograd 1982, 154–156).

Бабиќ Б., *Кон историјата на манастирот Зрзе*, Стремеж 12/3 (Прилеп 1966) 62–65 [Babić B., *Kon istorijata na manastirot Zrze*, Stremež 12/3 (Prilep 1966) 62–65].

Балабанов К., *Иконе из Македоније*, Београд–Скопље 1969 (Balabanov K., *Ikone iz Makedonije*, Beograd–Skoplje 1969).

Belting H., *Le peintre Manuel Eugenikos de Constantinople, en Géorgie*, CA 28 (1979) 103–114.

Бетин Л. В., *Митрополит Киприан и Феофан Грек*, Études balkaniques 1 (1977) 109–115 [Betin L. V., *Mitropolit Kiprian i Feofan Grek*, Études balkaniques 1 (1977) 109–115].

Богдановић Д., *Историја старе српске књижевности*, Београд 1991² (Bogdanović D., *Istorija stare srpske književnosti*, Beograd 1991²).

Bogevska S., *Saint Alexandre dans la tradition hagiographique et iconographique byzantine*, Зборник. Средновековна уметност 6 (2007), 109, 110 [Zbornik. Srednovekovna umetnost 6 (2007) 109, 110].

Bryer A., Winfield D., *The Byzantine Monuments and Topography of the Pontos*, Washington 1985.

Chadzidakis M., *Mystras. The Medieval City and the Castle*, Athens 1981.

Дмитриев Л. А., *Житийные повести русского севера как памятники литературы XIII–XIV вв. Эволюция жанра легендарно-биографических сказаний*, Ленинград 1973 (Dmitriev L. A., *Zhitiĭnye povesti russkogo severa kak pamiatniki literatury XIII–XIV vv. Ėvoliutsiia zhanra legendarno-biograficheskikh skazaniĭ*, Leningrad 1973).

Dmitrieva S., *The depictions of warrior saints in frescoes of 1380 at the Church of the Holy Saviour in Kovaliovo. Whether Balkan masters painted the Novgorod church?*, Зограф 33 (2009) 121–133 [Zograf 33 (2009) 121–133].

Dufrenne S., *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Paris 1970.

Ђорђевић И. М., *Зидно сликарство 1322–1430/1*, in: *Манастир Хиландар*, ed. Г. Суботић, Београд 1998, 246–248 (Djordjević I. M., *Zidno slikarstvo 1322–1430/1*, in: *Manastir Hilandar*, ed. G. Subotić, Beograd 1998, 246–248).

Ђурић В. Ј., *Фреске црквице Св. Бесребрника деспота Јована Угљеше у Ватопеду и њихов значај за испитивање солунског порекла ресавског живописа*, ЗРВИ 7 (1961) 125–136 [Djurić V. J., *Freske crkvice Sv. Besrebrnika despota Jovana Uglješe u Vatopedu i njihov značaj za ispitivanje solunskog porekla resavskog živopisa*, ZRVI 7 (1961) 125–136].

Ђурић В. Ј., *Иконе из Југославије*, Београд 1961 (Djurić V. J., *Ikone iz Jugoslavije*, Beograd 1961).

Ђурић В. Ј., *Историографско-мемоарска белешка о уметничком пореклу ресавских сликара*, in: *Манастир Ресава. Историја и уметност*, Научни скуп Манастир Манасија и његово доба, Деспотовац, 21–22. 8. 1994, ed. М. Пантић, В. Ј. Ђурић, Деспотовац 1995, 25–35 (Djurić V. J., *Istoriografsko-memoarska beleška o umetničkom poreklu resavskih slikara*, in: *Manastir Resava. Istorija i umetnost*, Naučni skup Manastir Manasija i njegovo doba, Despotovac, 21–22. 8. 1994, ed. M. Pantić, V. J. Đurić, Despotovac 1995, 25–35).

Ђурић В. Ј., *La peinture murale de Resava. Ses origines et sa place dans la peinture byzantine*, in: *Моравска школа и њено доба*. Научни скуп у Ресави 1968, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1972, 277–291 (Djurić V. J., *La peinture murale de Resava. Ses origines et sa place dans la peinture byzantine*, in: *Moravska škola i njeno doba*. Naučni skup u Resavi 1968, ed. V. J. Đurić, Beograd 1972, 277–291).

Ђурић В. Ј., *Мали Град — Св. Атанасије у Костуру — Борје*, Зограф 6 (1975) 33 [Djurić V. J., *Mali Grad — Sv. Atanasije u Kosturu — Borje*, Zograf 6 (1975) 33].

Ђурић В. Ј., *Радионица митрополита Јована зографа*, Зограф 3 (1969), 18, 20–25, 27–29, 33 [Djurić V. J., *Radionica mitropolita Jovana zografa*, Zograf 3 (1969) 18, 20–25, 27–29, 33].

Ђурић В. J., *Солунско порекло ресавског живописа*, ЗРВИ 6 (1960) 119–124 [Djurić V. J., *Solunsko poreklo resavskog živopisa*, ZRVI 6 (1960) 119–124].

Ђурић В. J., *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 85–88 (Djurić V. J., *Vizantijske freske u Jugoslaviji*, Beograd 1974, 85–88).

Ђурић В. J., *Зидно сликарство моравске школе,* in: *Моравско сликарство, La peinture de l'école de la Morava*, Beograd 1968, 16 (Djurić V. J., *Zidno slikarstvo moravske škole,* in: *Moravsko slikarstvo, La peinture de l'école de la Morava*, Beograd 1968, 16).

Frolow A., *Le Znamenie de Novgorod: évolution de la légende*, Revue des études slaves 24/1–4 (1948) 67–81.

Frolow A., *Le Znamenie de Novgorod: les origines de la légende*, Revue des études slaves 25/1–4 (1948) 67–81.

Голейзовский Н. К., *Заметки о творчестве Феофана Грека*, Византийский времменик 24 (1964) 101, 139–149 [Goleĭzovskiĭ N. K., *Zametki o tvorchestve Feofana Greka*, Vizantiĭskiĭ vremmenik 24 (1964) 101, 139–149].

Грабар И., *Феофан Грек. Очерк из истории древнерусской живописи*, Казанский музейный вестник 1 (1922) 3–22 [Grabar I., *Feofan Grek. Ocherk iz istorii drevnerusskoĭ zhivopisi*, Kazanskiĭ muzeĭnyĭ vestnik 1 (1922) 3–22].

Грозданов Ц., *Митрополит Јован зограф и епископ Григориј I — архијереи на епархијата на Пелагонија и Прилеп*, in: idem, *Живописот на охридската архиепископија. Студии*, Скопје 2007, 233–251 (Grozdanov C., *Mitropolit Jovan zograf i episkop Grigorij I — arhijerei na eparhijata na Pelagonija i Prilep*, in: idem, *Živopisot na ohridskata arhiepiskopija. Studii*, Skopje 2007, 233–251).

Itinéraires russes en Orient, ed. B. de Khitrowo, Genève 1889.

Ивковић З., *Живопис из XIV века у манастиру Зрзе*, Зограф 11 (1980) 68, 79–80 (Ivković Z., *Živopis iz XIV veka u manastiru Zrze*, Zograf 11 (1980) 68, 79–80).

Јанковић М., *Епископије и митрополије српске цркве у средњем веку*, Београд 1985 (Janković M., *Episkopije i mitropolije srpske crkve u srednjem veku*, Beograd 1985).

Καλοπίση-Βέρτη Σ., *Οι ζωγράφοι στην ύστερη βυζαντινή κοινωνία. Η μαρτυρία των επιγραφών*, in: *Το πορτραίτο του καλλιτέχνη στο Βυζάντιο*, ed. Μ. Βασιλάκη, Ηράκλειο 1997, 147, 151 (Kalopisē-Vertē S., *Hoi zōgraphoi stēn ysterē vyzantinē koinōnia. Hē martyria tōn epigraphōn*, in: *To portraito tou kallitechnē sto Vyzantio*, ed. M. Vasilakē, Hērakleio 1997, 147, 151).

Kalopissi-Verti S., *Painters in Late Byzantine Society. The Evidence of Church Inscriptions*, Cahiers archéologiques 42 (1994) 147–149.

Книга хожений. Записки русских путешественников XI–XV вв, ed. Н. И. Прокофьев, Москва 1984 (*Kniga hozheniĭ. Zapiski russkikh puteshestvennikov XI–XV vv*, ed. N. I. Prokof'ev, Moskva 1984).

Ковалева В. М., *К вопросу об изменении первоначальной цветовой гаммы некоторых памятников монументальной живописи XII–XV столетий*, in: *Древний Новгород. История, искусство, археология. Новые исследования*, Москва 1983, 302–308 (Kovaleva V. M., *K voprosu ob izmenenii pervonachalnoĭ tsvetovoĭ gammy nekotorykh pamiatnikov monumental'noĭ zhivopisi XII–XV stoletiĭ*, in: *Drevniĭ Novgorod. Istoriia, iskusstvo, arkheologiia. Novye issledovaniia*, Moskva 1983, 302–308).

Кондаков Н. П., *Иконография Богоматери*, II, Петроград 1915 (Kondakov N. P., *Ikonografiia Bogomateri*, II, Petrograd 1915).

Ќорнаков Д., *Манастирот Зрзе*, Културно наследство 4 (1971) 15, 17, 18 [Ćornakov D., *Manastirot Zrze*, Kulturno nasledstvo 4 (1971) 15, 17, 18].

Лазарев В. Н., *Древнерусские мозаики и фрески XI–XV вв.*, Москва 1973 (Lazarev V. N., *Drevnerusskie mozaiki i freski XI–XV vv.*, Moskva 1973).

Лазарев В. Н., *Этюды о Феофане Греке*, Византийский времменик VII (1953) 244–258 [Lazarev V. N., *Etiudy o Feofane Greke*, Vizantiĭskiĭ vremmenik VII (1953) 244–258].

Лазарев В. Н., *Феофан Грек и его школа*, Москва 1961 (Lazarev V. N., *Feofan Grek i ego shkola*, Moskva 1961).

Лазарев В. Н., *Искусство Новгорода*, Москва–Ленинград 1947 (Lazarev V. N., *Iskusstvo Novgoroda*, Moskva–Leningrad 1947).

Лазарев В. Н., *История византийской живописи*, I, Москва 1947 (Lazarev V. N., *Istoriia vizantiĭskoĭ zhivopisi*, I, Moskva 1947).

Лазарев В. Н., *Историја византијског сликарства*, Београд 2004 (Lazarev V. N., *Istorija vizantijskog slikarstva*, Beograd 2004).

Лазарев В. Н., *Ковалевская роспись и проблема южнославянских связей в русской живописи XIV века*, in: idem, *Русская средневековая живопись. Статьи и исследования*, Москва 1970, 234–278. (=Ежегодник Института истории искусств Академии наук СССР 1957, Москва 1958, 233–278) [Lazarev V. N., *Kovalevskaia rospis' i problema iuzhnoslavianskikh sviazeĭ v russkoĭ zhivopisi XIV veka*, in: idem, *Russkaia srednevekovaia zhivopis'. Stat'i i issledovaniia*, Moskva 1970, 234–278 (= Ezhegodnik Instituta istorii iskusstv Akademii nauk SSSR 1957, Moskva 1958, 233–278)].

Лифшиц Л. И., *Монументальная живопись Новгорода XIV–XV веков*, Москва 1987 (Lifshits L. I., *Monumental'naia zhivopis' Novgoroda XIV–XV vekov*, Moskva 1987).

Лордкипанидзе И., *Роспись в Цаленджиха*, Тбилиси 1992 (Lordkipanidze I., *Rospis' v Tsalendžikha*, Tbilisi 1992).

Majeska G. P., *Russian Travelers to Constantinople in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, Washington 1984.

Majeska G. P., *Russo-Byzantine Relations 1240–1453: A Traffic Report*, in: *XVIIIth International Congress of Byzantine Studies, Major Papers*, Moscow 1991, 27–53.

Ю. Г. Малков, *О роли балканской художественной традиции в древнерусской живописи XIV в. Некоторые аспекты творчества Феофана Грека*, ин: *Древнерусское искусство. Монументальная живопись XI–XVII вв.*, Москва 1980, 135–160 (Iu. G. Malkov, *O roli balkanskoĭ khudozhestvennoĭ traditsii v drevnerusskoĭ zhivopisi XIV v. Nekotorye aspekty tvorchestva Feofana Greka*, in: *Drevnerusskoe iskusstvo. Monumental'naia zhivopis' XI–XVII vv.*, Moskva 1980, 135–160).

Mauropoulou-Tsioumi Ch., *Byzantine Thessaloniki*, Thessaloniki 1992.

Μαυροπούλου-Τσιούμη Χ., *Η μνημειακή ζωγραφική στη Θεσσαλονίκη στο δεύτερο μισό του 14ου αιώνα*, in: *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανώλη Χατζηδάκη*, 2, Αθήνα 1992, 658–668 (Mauropoulou-Tsioumē Ch., *Hē mnēmeiakē zōgraphikē stē Thessalonikē sto deutero miso tou 14ou aiōna*, in: *Euphrosynon. Aphierōma ston Manolē Chatzidakē*, 2, Athēna 1992, 658–668).

Михайловский Б. В., Пуришев Б. И., *Очерки истории древнерусской монументальной живописи со второй половины XIV в. до начала XV в.*, Москва–Ленинград 1941 (Mihaĭlovskiĭ B. V., B. I. Purishev, *Ocherki istorii drevnerusskoĭ monumental'noĭ zhivopisi so vtoroĭ poloviny XIV v. do nachala XV v.*, Moskva–Leningrad 1941).

Millet G., Talbot-Rice D., *Byzantine Painting at Trebizond*, London 1936.

Miljković-Pepek P., *An Unknown Treasury of Icons*, Skopje 2001.

Миљковић-Пепек П., *О сликарима митрополиту Јовану и јеромонаху Макарију*, in: *Моравска школа и њено доба*. Научни скуп у Ресави 1968, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1972, 240–244 (Miljković-Pepek P., *O slikarima mitropolitu Jovanu i jeromonahu Makariju*, in: *Moravska škola i njeno doba*. Naučni skup u Resavi 1968, ed. V. J. Đurić, Beograd 1972, 240–244).

Миљковић-Пепек М., *За чинот од манастирот Зрзе-Прилепско*, Тематски зборник на трудови 1 (Скопје 1996) 136, 140–143 [Miljković-Pepek P., *Za činot od manastirot Zrze-Prilepsko*, Tematski zbornik na trudovi 1 (Skopje 1996) 136, 140–143].

Mouriki D., *The Formative Role of Byzantine Art on the Artistic Style of the Cultural Neighbors of Byzantium*, Jarhbuch der Österreichischen Byzantinistik 31/2 (1981) 749–751.

Mouriki D., *The Wall Paintings of the Pantanassa at Mistra: Models of a Painters' Workshop in the Fifteenth Century*, in: *The Twilight of Byzantium. Aspects of Cultural and Religious History in the Late Byzantine Empire*, ed. S. Ćurčić, D. Mouriki, Princeton 1991, 217–231.

Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов, red. А. Н. Насонова, Москва–Ленинград 1950 (*Novgorodskaia pervaia letopis' starshego i mladshego izvodov*, red. A. N. Nasonov, Moskva–Leningrad 1950).

Новгодорские летописи, Санктпетербург 1879 (*Novgorodskie letopisi*, Sanktpeterburg 1879).

Орлов О. В., *Литература*, in: *Очерки русской культуры XIII–XV веков, 2,. Духовная культура*, Москва 1970, 142–144 (Orlov O. V., *Literatura*, in: *Ocherki russkoĭ kul'tury XIII–XV vekov, 2. Dukhovnaia kul'tura*, Moskva 1970, 142–144).

Орлова М. А., *Наружные росписи средневековых памятников архитектуры. Византия. Балканы. Древная Русь*, Москва 1990 (Orlova M. A., *Naruzhnye rospisi srednevekovykh pamiatnikov arkhitektury. Vizantiia. Balkany. Drevniaia Rus'*, Moskva 1990).

Остраשенко Е. Я., *Русское искусство XIV — начала XV века и византийское искусство эпохи Палеологов. К проблеме соотношения развития стиля*, in: *Византийский мир. Искусство Константинополя и национальные традиции. К 2000-летию христианства*, Москва 2005, 499 (Ostrashenko E. Я., *Russkoe iskusstvo XIV — nachala XV veka i vizantiĭskoe iskusstvo ėpokhi Paleologov. K probleme sootnosheniia razvitiia stilia*, in: *Vizantiĭskiĭ mir. Iskusstvo Konstantinopolia i natsional'nye traditsii. K 2000-letiiu khristianstva*, Moskva 2005, 499).

Panayotidi M., *Les tendances de la peinture de Thessalonique en comparaison avec celles de Constantinople, comme expression de la situation politico-économique des ces villes pendant le XIVe siècle*, in: *Βυζάντιο και Σερβία κατά τον ΙΔ' αιώνα*, Athens 1996, 356–362 (*Vyzantio kai Serbia kata ton 14ou aiōna*, Athens 1996, 356–362).

Pavlikianov C., *The Medieval Aristocracy on Mount Athos*, Sofia 2001.

Петковић В. Р., *Једна срӣска сликарска школа XIV века*, Гласник Скопског научног друштва 3 (1928) 51–61 [Petković V. R., *Jedna srpska slikarska škola XIV veka*, Glasnik Skopskog naučnog društva 3 (1928) 51–61].

Плугин В. А., *Боярин Василий Данилович Машков и Феофан Грек*, in: *Древний Новгород. История, искусство, археология. Новые исследования*, Москва 1983, 248–270 (Plugin V. A., *Boiarin Vasiliĭ Danilovich Mashkov i Feofan Grek*, in: *Drevniĭ Novgorod. Istoriia, iskusstvo, arkheologiia. Novye issledovaniia*, Moskva 1983, 248–270).

Подобедова О. И., *Воинская тема и ее значение в системе росписей церкви Спаса на Ковалеве в Новгороде*, in: *Древнерусское искусство. Монументальная живопись XI–XVII вв.*, Москва 1980, 196–209 (Podobedova O. I., *Voinskaĭa tema i ee znachenie v sisteme rospiseĭ tserkvi Spasa na Kovaleve v Novgorode*, in: *Drevnerusskoe iskusstvo. Monumental'naia zhivopis' XI–XVII vv.*, Moskva 1980, 196–209).

Подобедова О. И., *Изучение русской средневековой монументалной живописи*, in: *Древнерусское искусство. Монументальная живопись XI–XVII вв.*, Москва 1980, 28 (Podobedova O. I., *Izuchenie russkoĭ srednevekovoĭ monumentalnoĭ zhivopisi*, in: *Drevnerusskoe iskusstvo. Monumental'naia zhivopis' XI–XVII vv.*, Moskva 1980, 28).

Полное собрание русских летописей, Т. 30: *Владимирский летописец. Новгородская вторая (Архивская) летопись*, Москва 1965 (*Polnoe sobranie russkikh letopiseĭ,* T. 30: *Vladimirskiĭ letopisets. Novgorodskaia vtoraia (Arkhivskaia) letopis'*, Moskva 1965).

Th. Popa, *Piktura e shpellave eremite në Shqipni*, Studime historike 19/3 (1965) 80–81.

Прислеков М. Д., *Троицкая летопись. Реконструкция текста*, Москва–Ленинград 1950 (Prislekov M. D., *Troitskaia letopis'. Rekonstuktsiia teksta*, Moskva–Leningrad 1950).

Prolović J., *Die Kirche des Heiligen Andreas an der Treska*, Wien 1997.

Радошевић Н., *Шесӣоднев Георгија Писиде и његов словенски ӣревод*, Београд 1979 (N. Radošević, *Šestodnev Georgija Piside i njegov slovenski prevod*, Beograd 1979).

Радојчић С., *Мајсӣори сӣарог срӣског сликарсӣва*, Београд 1955 (Radojčić S., *Majstori starog srpskog slikarstva*, Beograd 1955).

Радојчић С., *Сӣаро срӣско сликарсӣво*, Београд 1966 (Radojčić S., *Staro srpsko slikarstvo*, Beograd 1966).

Радојчић С., *Везе између срӣске и руске умеӣносӣи у средњем веку*, Зборник Филозофског факултета 1 (1948) 244–245 [Radojčić S., *Veze između srpske i ruske umetnosti u srednjem veku*, Zbornik Filozofskog fakulteta 1 (1948) 244–245].

Расолкоска-Николовска З., *Исӣоријаӣоӣ на манасӣироӣ Зрзе низ наӣӣисиӣе и заӣисиӣе од XIV до XIX век*, Зборник. Археолошки музеј на Македонија 4–5 (1961–1966) 77–79, 88–89 [Rasolkoska-Nikolovska Z., *Istorijatot na manastirot Zrze niz natpisite i zapisite od XIV do XIX vek*, Zbornik. Arheološkiot muzej na Makedonija 4–5 (1961–1966) 77–79, 88–89].

Расолкоска-Николовска З., *Манасӣироӣ Зрзе со црквиӣе Преображение и Свеӣи Никола*, in: *Сӣоменици за средновековнаӣа и ӣоноваӣа исӣорија на Македонија*, IV, Скопје 1981, 408–419, 437, 439 (Rasolkoska-Nikolovska Z., *Manastirot Zrze so crkvite Preobraženie i Sveti Nikola*, Spomenici za srednovekovnata i ponovata istorija na Makedonija, IV, Skopje 1981, 408–419, 437, 439).

Smolitsch I., *Le Mont Athos et la Russie*, in: *Le millénaire du Mont Athos 963–1963. Études et mélanages*, I, Chevetogne 1963, 280–284.

Стародубцев Т., *Сликари задужбина Лазаревића*, ЗРВИ 43 (2006) 349–373 [Starodubcev T., *Slikari zadužbina Lazarevića*, ZRVI 43 (2006) 349–373].

Суботић Г., *Манасӣир Свеӣог Павла*, in: *Казивања о Свеӣој Гори*, ed. М. Јанковић, Београд 1995, 129 (Subotić G., *Manastir Svetog Pavla*, in: *Kazivanja o Svetoj Gori*, ed. M. Janković, Beograd 1995, 129).

Суботић Г., *Обнова манасӣира Свеӣог Павла у XIV веку*, ЗРВИ 21 (1983) 207–254 [Subotić G., *Obnova manastira Svetog Pavla u XIV veku*, ZRVI 21 (1983) 207–254].

Суботић Г., *Охридска сликарска школа XV века*, Београд 1980 (Subotić G., *Ohridska slikarska škola XV veka*, Beograd 1980).

Тасић Д., *Г. И. Вздорнов, Фрески Феофана Грека в церкви Спаса Преображения в Новгороде*, Зограф 8 (1977) 71–72 [Tasić D., *G. I. Vzdornov, Freski Feofana Greka v tserkvi Spasa Preobrazheniia v Novgorode*, Zograf 8 (1977) 71–72].

Толстой М., *Русские святыни и древности*, III. *Святыни и древности Великого Новгорода*, Москва 1862 (Tolstoĭ M., *Russkie sviatyni i drevnosti,* III. *Sviatyni i drevnosti Velikogo Novgoroda*, Moskva 1862).

Τσιγαρίδας Ε. Ν., *Τα ψηφιδώτα και οι βυζαντινές τοιχογραφίες*, in: *Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου. Παράδοση, ιστορία, τέχνη,* 1, Μονή Βατοπαιδίου 1996, 117–127, 280–284 (Tsigaridas E. N., *Ta psēphidōta kai hoi vyzantines toichographies*, in: *Hiera Megistē Monē Vatopaidiou. Paradosē, historia, technē,* 1, *Monē Vatopaidiou* 1996, 117–127, 280–284).

Τσιγαρίδας Ε. Ν., *Τοιχογραφίες της περιόδου των Παλαιολόγων σε ναούς της Μακεδονιάς*, Thessaloniki 1999 (Tsigaridas E. N., *Toichographies tēs periodou tōn Palaiologōn se naous tēs Makedonias*, Thessaloniki 1999).

Вздорнов Г. И., *Феофан Грек. Творческое наследие*, Москва 1983 (Vzdornov G. I., *Feofan Grek. Tvorcheskoe nasledie*, Moskva 1983).

Вздорнов Г. И., *Фрески Феофана Грека в церкви Спаса Преображения в Новгороде. К 600-летию существования фресок 1378–1978*, Москва 1976 (Vzdornov G. I., *Freski Feofana Greka v tserkvi Spasa Preobrazheniia v Novgorode. K 600-letiiu sushchestvovaniia fresok 1378–1978*, Moskva 1976).

Вздорнов Г. И., *Живопись*, in: *Очерки русской культуры XIII–XV веков, 2. Духовная культура*, Москва 1970, 285–302 (Vzdornov G. I., *Zhivopis'*, in: *Ocherki russkoĭ kul'tury XIII–XV vekov, 2. Dukhovnaia kul'tura*, Moskva 1970, 285–302).

ЗОГРАФ 34 (2010) [137–152]

The depiction of the Virgin with the Christ in a niche on the western façade of the Church of the Transfiguration in Novgorod and the question of the painter's origin

Tatjana Starodubcev

There is a depiction of the Virgin with the Christ Child in a niche on the Church of the Transfiguration in Ilyina Street, in Novgorod. The niche is located above the archivolt of the western portal. Today, despite severe damage (Fig. 2), the former appearance of the fresco can be established fairly reliably from a photograph taken in 1919 (Fig. 1).

Reliable data has been preserved about the Church of the Transfiguration in the old Novgorod chronicles. It was built in 1373/1374 and decorated in 1377/1378, through the efforts of the boyar Vasiliĭ Danilovich and the inhabitants of Ilyina Street, and painted by the constantinopolitan artist Theophanes the Greek.

In the main, researchers have written brief accounts about the mentioned image of the Virgin with the Christ Child. Almost regularly, they remarked that it was not the work of Theophanes the Greek but of a painter who originated from the southern Slav regions. G. I. Vzdornov expressed opinion that the paintings of such an appearance in Russia should be regarded as works of the masters who bere connected with Macedonia or Mount Athos.

The traces on the western façade of the church and the remains of the narthex walls (Figs. 3 and 4) reveal that the painting of the Virgin with Christ is part of the former decoration of the old narthex. A difference has already been recorded in literature, between that image and the frescoes inside the church painted by Theophanes the Greek and members of his workshop.

The painting of the Virgin with the Christ Child was done with precision and in a straightforward manner, tonally modeling the powerful forms, intensifying them by means of sharp contours, with tiny, densely painted lines in the final process, further emphasising the volume of the figures. In terms of the painting treatment, it is clearly different from the paintings preserved in the churches decorated during the final decades of the fourteenth century in Novgorod.

As for aesthetic standards, the fresco above the western portal of the Church of the Transfiguration, with its voluminous, powerful shapes and manner of workmanship, bears the closest resemblance to a depiction in the Church of St. Andrew on the River Treska, near Skopje, painted in 1388/1389. When comparing the depiction of the Mother of God preserved on the façade of the Church of the Transfiguration and the figure of the Mother of God in the lower zone in the Church of St. Andrew (Fig. 7), one observes that they were done by master-painters of similar aesthetic demands and painting procedure. The resemblances are reflected in the powerful and rather hard forms and the tonal accentuation of the volume, additionally emphasised by strong contours of the figures. However the final strokes of tiny, densely painted lines clearly indicate that the two depictions were done by different artists. The church on the Treska River was painted by the metropolitan Jovan and the monk Grigorije. They shared the task. The image of the Mother of God ranks among the figures produced by the more gifted artist, so one may think that this was the work of the metropolitan Jovan, who was the foreman of the workshop. Where Jovan learned his craft is not known. He was a highly-educated painter, which is reflected in a knowledge of classicist art trends. That is why the assumption itself that he was educated in Constantinople is not uncommon.

Because of the similarities one can observe when comparing the work of metropolitan Jovan, and the achievement of the unknown painter who worked on the decoration of the narthex in Novgorod, questions arise as to whether they were trained in the same centre and where they could have acquainted themselves with the aesthetic trends they emulated.

There is no record at all about the artist who decorated the narthex of the Church of the Transfiguration. There is no way of knowing what guided the Novgorod ktetors, the boyar Vasiliĭ Danilovich and the inhabitants of Ilyina Street, to decide to employ that very person. Nevertheless, it may be assumed that the painter of the narthex in the Church of the Transfiguration and metropolitan Jovan acquired their education in the Byzantine capital.

On many occasions, science has underlined the connections between Russian and southern Slavic art in the Palaiologan era, and especially between the Novgorod and Serbian painting at the end of the fourteenth century. The question arises as to whether the assumption can be upheld that in the period following the Battle at the Maritsa (1371), in fleeing before the advancing Ottoman armies, renowned Serbian artists arrived in the Russian territories. Irrespective of the constant threat, the Serbian lands at that time were economically stable territories. Not only was there enough work for the local master-craftsmen but painters from the Byzantine empire were also invited to work in this environment. There is no reliable record whatever to support the assumption that in those times, Serbian artists departed for Russia.

What was the origin of the painter who worked on decorating the narthex of the Novgorod Church of the Transfiguration? The donors of the Church of the Transfiguration, the boyar Vasiliĭ Danilovich and the inhabitants of Ilyina Street, were laymen so one may assume that, like their fellow citizens in those days, they would have had certain contacts with Constantinople rather than with Mount Athos. Anyhow, the master who headed the group of men who painted the nave of their endowment came from the Byzantine capital. Apparently, there was not only one painter from Constantinople who was employed in the decoration of the Church of the Transfiguration in Novgorod. Theophanes the Greek with his fellows painted the naos, and it seems that another *zographos* who had also arrived from the Byzantine capital worked on decorating the narthex.

Вредновање старе српске уметности током формирања српске историје уметности

Предраг Драгојевић*

Универзитет у Београду, Филозофски факултет — Одељење за историју уметности

UDC 7.033:7.01](497.11)
1.8:7(091)](497.11)
DOI 10.2298/ZOG1034153D
Оригиналан научни рад

У раду се сагледава развој теоријског и методолошког слоја у српским текстовима о уметности насталим током XIX века и препознаје постепена промена система вредности, која је била предуслов за тумачење средњовековне уметности.

Кључне речи: Теорија, методологија, укус, Србија, XIX век, литература о уметности, уметност средњег века

The evaluation of old Serbian art during the formation of Serbian art history

The paper sheds light on the development of the theoretical and methodological layer in Serbian texts about the art created during the nineteenth century and recognises the gradual change in the system of values, which was the precondition for the interpretation of medieval art.

Keywords: Theory, methodology, taste, Serbia, 19th century, literature about art, medieval art

У српској литератури о ликовним уметностима, у другој половини XVIII и током XIX века, дуго је као рефрен понављан позив за сакупљање података о старим и новијим делима и уметницима. Упутио га је прво Захарија Орфелин 1768, затим Вук Караџић 1826, а за њим и Георгије Магарашевић 1828. године. После извесног времена, такав позив за прикупљање и објављивање „грађе за историју српског художества“ обновио је 1842. Георгије Петровић. Посебан подстрек је потом дошао од Друштва србске словесности, које је 1847. изнело план предмета проучавања и ту, у оквиру наука „које се односе на српску народност“, предвидело проучавање „српских древности“, а међу њима и старе уметности.[1] И двадесет година касније, 1867, још увек се полазило из почетка: стигао је нови „научно патриотски позив“, овога пута од Дружине за археологију и етнографију на балканском тропољу.[2] Мада је било наговештаја да ће се уметнички предмети из старине испитивати и тумачити, ипак је превладало становиште да „први појаси“ (тј. прве генерације) морају да прибирају грађу, „па тек други појаси биће позвани да слажу и зидају“.[3] Као да се очекивало да ће се историја српске уметности сагледати релативно лако, да ће постати очигледна сама од себе, такорећи, само док се сакупи довољан број података. Међутим, увек се изнова показивало да пуко сабирање *грађе* није водило ничему, штавише, у неким случајевима се одређени предмети, дела, документи и сл. нису могли ни препознати као *грађа*, а камоли научно протумачити и употребити за извођење неких закључака. Тек је под утицајем Драгутина Милутиновића и Михаила Валтровића упућен 1884. јавни позив да би се подстакло — истовремено и повезано — „истраживање, чување и прикупљање“, при чему се „сабирање и предавање науци“ уметничког блага почело посматрати као целовит поступак.[4]

Да би дошла до те тачке, српска литература о уметности је имала да реши неке проблеме. Осим разних потешкоћа проузрокованих историјским и друштвеним околностима, морала је да обави и два темељна методолошко-теоријска задатка: прво, да упозна и установи историјскоуметнички приступ и друго, да у њега угради такав систем вредности по коме би стара српска уметност уопште била вредна проучавања. Ово стога што је европска историја уметности од свог почетка и до дубоко у XIX век била заснована на неокласицистичком систему вредности, по коме је средњи век период опадања и нестајања уметности. Мада су поједини теоретичари, романтичарски настројени критичари или аутори који одбацују укус и теже „објективном“ повремено умели да препознају вредност средњовековне уметности (у распону од похвале до, нешто умеренијег и научно објективнијег, признавања њеног постојања у историји), наука о уметности током XIX века ипак није давала модел за тумачење онакве уметности какву су пред собом имали српски аутори. То значи да је овај посао, вредан пажње и у оквирима историје европске историје уметности, морао да се обави готово самостално. Из тог разлога би српској литератури о уметности насталој током XIX века — у вези са којом су најпре били научно обрађени основни библиографски подаци,[5] затим историја настанка пој-

* pdragoje@gmail.com

[1] З. Орфелин, in: Славено-сербскій магазинъ I/1 (1768) предговор; В. С. Караџић, *Почетак описанија српски намастира*, Даница, забавник за годину 1826 (1826) 1–40; Г. Магарашевић, *Писма философерба [1]*, Сербски летопис 13 (1828) 102; Г. Петровић, *Нешто о художеству, с кратким погледом на нас Србље [2]*, Сербски народни лист 17 (1842) 131; Гласник Друштва србске словесности 1 (Београд 1847) предговор.

[2] *Научно патриотски позив*, Вила 46, год. 3 (1867) 818–836.

[3] Ibid., 818.

[4] Cf. *Позив на упис у чланство Српског археолошког друштва*, Старинар 1 (1884) 1.

[5] Ст. Станојевић, *Историја српског народа у средњем веку*, 1, Београд 1937.

единих текстова, њихов садржај и значај за историју културе,[6] истраживачки доприноси појединаца,[7] историографски допринос,[8] место у развоју историје уметности као дисциплине,[9] допринос развоју ликовне критике,[10] као и значај за развој естетике[11] — требало приступити и са становишта које би омогућило тумачење њеног методолошко-теоријског развоја.[12] При томе ћемо, ради прегледности, овде узети у разматрање само оне текстове који означавају преломне тачке у том развоју, чиме се не умањује културни и историографски значај великог броја других текстова из тог периода.

Док је у почетку посматрана само као чињеница из историје српског народа — у уметничкој баштини је препознат значај за цркву као организацију и њено економско стање, као и основ за решавање актуелних имовинско-правних проблема или статуса манастира — тек је у обимнијим приказима манастирских поседа било места и за описе уметничког, углавном архитектуре цркава, или појединих предмета из манастирске ризнице.[13]

Доситеј Обрадовић (1739–1811) пренео је ову тему са историјског терена у сферу естетике. Познајући идеје великог броја европских старих и савремених мислилаца, књижевника и научника, просветитељском упорношћу преносио их је у српску културу. У европским градовима, а и у Хиландару и по српским земљама, имао је прилику да упозна најлепша остварења ликовне уметности, којој је пак прилазио из далека и у начелу, бавећи се неким од питања филозофије, етике, естетике, образовања, као што су подела или класификација уметности, укус, лепо.[14] Заузевши становиште да се људски род налази у сталном развитку (нови су бољи од старих јер користе њихова искуства, а будући ће бити још бољи), он не само да је начео винкелмановски концепт успона и пада, него и позивање на старе узоре, што је једна од основа неокласицизма.[15] Истовремено, везујући појам лепог са моралним вредностима и уверен да уметност утиче на освешћивање и морално уздизање људи, створио је основ за рехабилитацију средњовековне уметности; чињеницом да је насупрот верском заносу, фанатизму, сујеверју и предрасудама постављао здрав разум, толеранцију, знање и веру у науку могло је само бити охрабрено њено научно изучавање, насупрот идеолошкој употреби. Ту се негде усклађују, наизглед противуречне и не увек оригиналне, идеје Доситеја рационалисте и просветитеља и Доситеја бранитеља вере и побожности, које су биле од великог утицаја на његове савременике.

Симболично, на преласку са општеестетског на историјскоуметничко стоје пописи. За саме уметничке споменике као трагове прошлости свога народа више се заинтересовао Лукијан Мушицки (1777–1837), један од оних који су били под Доситејевим непосредним утицајем. Током 1810. и 1811. путовао је по Славонији, Срему, Банату и Бачкој, тражећи српске старине. Као књижевни теоретичар, преводилац и песник, Мушицки се занимао за проблеме уметности, а као класициста, био је одушевљен антиком. Његов допринос упознавању старе српске уметности свео се на покушаје тражења, чувања и обнављања православних цркава у његовом окружењу, а писани резултат његовог подухвата је попис

[6] Д. Медаковић, *Прве штампане монографије српских манастира*, in: idem, *Трагом српског барока*, Нови Сад 1976, 9–68; И. М. Ђорђевић, *Преглед црквених споменика у Вуковом Српском рјечнику*, Прилози за књижевност, језик, историју и филологију 42/1–4 (1976) 280–287.

[7] Д. Медаковић, *Вук и српска историја уметности*, Анали Филолошког факултета 5 (1966) 295–299; idem, *Jovan Sterija Popović i srpska istorija umetnosti*, in: *Serta Slavica in memoriam Aloisii Schmaus* [Gedenkschrift für Alois Schmaus], ed. W. Gesemann, München 1971, 478–483; П. Васић, *Димитрије Аврамовић*, Београд 1970; Н. М. Симић, *Покушај реконструкције библиотеке сликара Димитрија Аврамовића*, Зборник Матице српске за друштвене науке 11 (1955) 3–6; Д. Медаковић, *О Сергију Николићу*, ЗЛУМС 13 (1977) 267–284; idem, *О Јосифу Веселићу*, ЗЛУМС 14 (1978) 339–352; С. Богдановић, *Никола Плавшић и српске црквене старине на Земаљској изложби у Будимпешти 1885. године*, ЗЛУМС 13 (1977) 303–320; eadem, *Михаило Валтровић и Драгутин Милутиновић као истраживачи средњовековних старина*, in: *Излози Српског ученог друштва. Истраживања српске средњовековне уметности 1871–1884*, Београд 1978, 6–90 (= *Валтровић и Милутиновић. Тумачења*, Београд 2008, 135–207; у том издању су од значаја за методолошко-теоријска питања текстови: Г. Милошевић, *Михаило Валтровић — архитекта и археолог*, 53–72; А. Вујновић, *Музејска делатност Михаила Валтровића*, 91–107; А. Мако, *Валтровић и Милутиновић о естетици*, 108–129).

[8] Д. Медаковић, *Истраживања новије српске уметности*, in: *Српска уметност у XIX веку*, Београд 1981, 3–58.

[9] С. Петковић, *Историја уметности код Срба у XIX веку*, Зборник Филозофског факултета 12–1 (1974) 479–498.

[10] Л. Трифуновић, *Скица за историју српске ликовне критике*, in: *Српска ликовна критика. Избор*, Београд 1967, 11–15; Н. Макуљевић, *Уметност и јавност: писање о уметности и успостављање ликовне критике у Србији 19. века*, in: *Жанрови у српској периодици*, ed. В. Матовић, Београд–Нови Сад 2010, 483–497. Макуљевић разматра карактеристике српске критичарске праксе у XIX веку, њене тематске оквире, као и место у актуелном ликовном и културном животу; у делу текста где се бави нормама ликовне критике (стране 489–494) сагледава тадашњу везу између критике, естетике и историје уметности, дајући тако историјску аргументацију за познати став о блискости или истоветности нормативних елемената који се користе у трима поменутим дисциплинама.

[11] Д. М. Јеремић, *Естетика код Срба. Од средњег века до Светозара Марковића*, Београд 1989, 60–171, 209–254, 381–430.

[12] Од користи за такав поступак су разматрања основа и елемената науке уопште, почев од А. Крон, *Методологија и филозофија науке*, Београд 2004. (Одабрани радови, књ. 2); М. Коен, Е. Најгел, *Увод у логику и научни метод*, Београд 2004 (посебно занимљиво поглавље: *Логика и критичко процењивање*, 362–384); Ž. Pijaže, *Epistemologija nauka o čoveku*, Beograd 1979; V. Milić, *Sociologija saznanja*, Sarajevo 1986; idem, *Sociologija nauke*, Novi Sad 1995; Đ. Šušnjić, *Metodologija*, Beograd 2005, где аутор разматра структуру науке (претпоставке за постојање науке, научне појмове, хипотезе, законе, теорију, дефинисање предмета, методе, норме, задатке, па и смисао) а затим и науке о науци (филозофија науке, социологија науке, психологија науке, историја науке, логика науке, социологија сазнања, као и питање односа науке и здравог разума). Ако се са сличних позиција приступи тумачењу текстова о уметности, проблеми се разграничавају и добија се доста јасна и употребљива представа о елементима, настанку, развоју и националним школама историје уметности као научне дисциплине (П. Драгојевић, *Настанак неокласицизма и почетак историје уметности као науке*, непубликовани магистарски рад, Београд 1992; idem, *Историја уметности у Србији у првој половини 20. века*, непубликована докторска дисертација, Београд 1997).

[13] На пример, В. Љуштина, *Краткая повест о општежитељном монастире Месичеи, сушем в Банату темишварском, о јего начале, и приključenijах од 1225 даже до 1797 лета*, Будим 1798; idem, *Краткая повест о општежитељном монастире Златице во валахо-илирическој Регименте сушчем; о јего начале, и приključenijах от 1225 даже до 1797 лета*, Будим 1799; cf. Д. Медаковић, *Прве штампане монографије српских манастира*, in: *Трагом српског барока*, Нови Сад 1976, 19–27.

[14] Д. Обрадовић, *Бакарна статуа*, in: *Собраније разних нравоучителних вештеј*, Беч 1793, cf. и J. Деретић, *Доситејев есеј о старима и новима*, in: *Доситеј Обрадовић*, ed. М. Лесковац, Београд 1962, 240–252; Д. Обрадовић, *Изабрани списи*, Нови Сад–Београд 1961, 311–322 (*О неким различним вештима, и прво о вкусу*, *Собраније*); Д. Обрадовић, *Етика, или философија нравоучителна*, Венеција 1803, предговор; idem, *О лажи и лажљивцу*, in: *Мезимац*, Будим 1818 (= idem, *Сабрана дела*, 2, Београд 1961, 344); idem, *О дужном почитованију к наукама* (= idem, *Сабрана дела*, 2, 326).

[15] Cf. П. Драгојевић, *Елементи неокласицизма. Настанак и склоп једног стила у ликовним уметностима*, Београд 2001, 15–57.

којим су обухваћена двадесет и четири манастира у наведеним крајевима.[16]

Затим се појављују описи. Вук Стефановић Караџић (1787–1864) у првом издању српског речника,[17] поменуо је неколико десетина цркава и манастира. Прилазећи им као речима из српског језика или књижевности, објашњавао их је као појмове који су тим речима означени, затим и као део културе српског народа, а понајмање их је у том подухвату могао третирати са становишта историје, естетике или историје уметности. Отуда их је тумачио кроз народне песме, народна предања у којима се поједини споменици помињу, или обичаје који се за њих везују. При томе, говорио је о локацији грађевине, готово да није помињао ктиторе, ретко је наводио нешто о начину настанка грађевине, узгред би дао опаску о тренутном стању очуваности или о понеком ликовном детаљу, најчешће о фресци. Исти приступ је користио и у другом издању *Рјечника* (1852), с тим што је број поменутих или описаних цркава повећао на осамдесет и пет. Вуков избор манастира и цркава које је поменуо или описао у речницима зависио је тада од случајности, његовог сећања и знања. У следећој деценији, Вук је започео озбиљније, садржајем богатије и по поступку сређеније приказивање црквене архитектуре.[18] Редом је обрађивао манастире једне области, обраћајући пажњу на географски положај, име ктитора и начин настанка; навео би старе књиге које се у њима чувају, поменуо натписе и потписе на грађевини и фрескама, и забележио народна предања која се за њих везују. Ово су основни елементи таквог Вуковог разматрања, а поред њих, често је оцењивао тренутно стање очуваности, описивао материјале, облике, бележио димензије цркава, обраћао пажњу и на скулпторску декорацију и минијатуре. У тим деловима свог излагања, знао је да уочи развој грађевине, те да скрене пажњу на разлику између старијих делова и каснијих доградњи. Покушавао је да — на основу одређених архитектонских елемената — датује поједине споменике, односно, како се тада говорило, да им одреди *старину*. Изразио је мишљење да би се на основу неких посебних елемената могла разликовати одређена врста цркве, на пример, царска задужбина, али се није упустио у откривање *правилности* и остао је на описивању. Коначно, све описане споменике покушао је да доведе у везу са историјом и културом, али више са циљем да их смести у шири контекст, него да их тиме научно *објасни*. Окренут скупљању грађе и описивању, није био у прилици да ствара слику о развоју средњовековне уметности. Али, почео је да класификује сачуване споменике са становишта естетске вредности. Тако је у опису Србије, говорећи о градовима, варошима или о вери[19], издвојио оне, како је рекао, „најзнатније намастире" (овим редом: Студеница, Дечани, Раваница, Жича, Манасија, Ариље, Сопоћани) и оне „од другога реда".[20]

Убрзо после Вука, појединачно описивање споменика,[21] у којем се појавило нешто више историјскоуметничких елемената, започео је Георгије Магарашевић (1793–1830). Један од главних циљева његовог истраживања, у складу са потребама српског становништва северно од Саве и Дунава, били су спознаја и очување „карактера српскога духа". Проучавајући сачуване споменике културе и, упоредо, историју народа или актуелне прилике у којима живи, тражио је управо ту црту; стара српска уметност је код њега уједно и предмет проучавања и узор, али су сазнања о њој намењена првенствено народу у целини, а не уметницима. Сматрао је да *народ* — а не уметност, као што је то писао Винкелман[22] — има своје фазе развоја: доба „развитка и умноженија", па цветања и „плодородија", затим „снаге" и на крају „опадања, пада или обнављања".[23] Магарашевић је бележио и преписивао делове манастирских књига, затим разне записе и повеље, и користио их је уз своје описе као изворе о споменику не ослањајући се на усмена предања. Повезао је живот споменика са историјским догађајима. Он је, извесно, имао представу о томе како се пише историја уметности једнога народа, пошто је записао да је „у изображеним пределима Еуропе" најпре сакупљено, па из тога издвојено све што вреди у уметности.[24] Зато је позивао све, како се изразио, „родољубце" да помогну у сакупљању знања о српским манастирима, а сâм предузео са тим циљем путовање у Србију. У свом путопису из Србије[25] сакупио је разне врсте података корисних за једно историјскоуметничко објашњење уметности спољним околностима, као што су географски положај земље, природа, суседни народи, вера и обичаји, карактер народа, језик, народна предања, друштвено уређење, улога владара, па и тренутно стање у земљи. Кад описује неки уметнички споменик, бележи његов положај, димензије, материјал, време настанка, тренутно стање очуваности, постојање сликане или друге декорације, библиотека или других писаних извора — мада радо упућује на друге, детаљније, описе а посебно на путопис Јоакима Вујића.[26]

У време Магарашевићевог позива, појавила су се разна обавештења о старинама или о манастирским црквама новијег доба које својом концепцијом чувају сећања на средњовековне споменике,[27] а у којима се највише говори о дародавцима и обновитељима, о појединим важним рукописима који се у њима чувају, као и о исто-

[16] Cf. писмо Вуку Караџићу од 12. јуна 1817: *Вукова преписка*, 2, Београд 1908, 185–186.

[17] *Српски рјечник, истолкован њемачким и латинским ријечима, сакупио га и на свијет издао Вук Стефановић*, Беч 1818. Cf. Ђорђевић, *Преглед црквених споменика*, 280–287.

[18] Караџић, *Почетак описанија српски намастира*, 1–40.

[19] Idem, *Географско-статистическо описаније Србије*, Даница, забавник за годину 1827 (Беч 1827) 25–120.

[20] При томе, сврха Вуковог проучавања старе уметности је упознавање историје српског народа, а не проналажење узора за савремену ликовну делатност. Може се у том смислу напоменути и да се Вук дружио и са ликовним уметницима — у његовом друштву нашли су се Павел Ђурковић, Димитрије Аврамовић, Аксентије Јанковић, Аксентије Мародић, Анастас Јовановић — мада није *деловао* на њих као критичар, cf. Д. Медаковић, *Вук и српска историја уметности*, Анали Филолошког факултета 5 (1966) 295.

[21] Г. Магарашевић, *Сербские монастири — Монастир Бодиани*, Сербски летопис 2 (1827) 1–11; 4 (1827) 5–28.

[22] Магарашевићев однос према старој уметности је сличан Винкелмановом односу према идеалу; cf. J. J. Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, Dresden 1755, in: *Winckelmanns Werke in einem Band*, Berlin — Weimar 1976, 2; idem, *Von der Grazie in Werken der Kunst*, in: ibid., 49; такође има ослонац у Винкелмановој идеји о упознавању народа преко његове уметности, cf. J. J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, Dresden 1764, нескраћено издање: Berlin 1934, 290.

[23] Г. Магарашевић, *Писма философерба [3]*, Сербски летопис 16 (1929) 93.

[24] Idem, *Писма философерба [1]*, Сербски летопис 13 (1828), 102.

[25] Ibid., 100–127; idem, *Писма философерба [2]*, Сербски летопис 14 (1828), 124–144.

[26] Ј. Вујић, *Путешествије по Србији*, Будим 1828.

[27] Нпр. Аноним, *Монастир Ковиљ*, Сербски летопис 14 (1828) 10–27; Аноним, *Монастир Беочин у Фрушкој гори*, Сербски летопис 15 (1828) 1–18.

ријату, имању и приходу манастира. Ту је посебну потешкоћу представљала немогућност да се препознају и издвоје битни елементи ликовних дела. Наиме, чак и када су аутори прилога о старинама имали увид у неки историјскоуметнички модел тумачења, односно када су имали узор у новијим текстовима, могли су да га примене на разумевање спољних околности у којима се уметност развијала, али не и на елементе уметности. Наведени проблем се посебно истиче у чланку о Жичи,[28] који је у то време објавио Димитрије Давидовић (1789–1838). Намера му је била да направи исцрпан и сликовит приказ саме црквене грађевине и онога што се у њој налази. За разлику од његових претходника, Давидовић је много више пажње обратио на фреске дајући богатији опис, који обухвата иконографски садржај (набраја представљене личности, имена, наводи натписе, описује одећу, радње и предмете у одређеним сценама). Подробније је писао и о архитектонским елементима, а тексту је додао и бакрорез, који је прва објављена илустрација једне српске цркве. Занимали су га намена и величина објекта, техника зидања, материјали, кров, фасада. Делове цркве — користио је термине као што су „просхомидија", „препрата", „певница", „церква", „кула"[29] — посматрао је као засебне просторије, не повезујући их у целину. Посебно је обраћао пажњу на положај црквеног намештаја у њима, постојање стубова, и нарочито на врата и прозоре, њихов број и распоред. Тако је, поред неких елемената који се данас сматрају битним, обратио пажњу и на приличан број оних који су за стил или за разумевање облика и склопа средњовековне црквене архитектуре споредни.

Изградњу теорије, неопходне за озбиљно историјскоуметничко истраживање, започео је у српској средини Бл. Г. Нешић.[30] Његов текст о *теорији лепих уметности* — Теорија лепи Художеста (*der Künste*), објављен 1834[31] — један је од кључних у развоју српске литературе о уметности. Нешић је својим текстом скренуо пажњу на значај *стила* као концепта за тумачење уметности, и покушао да дефинише његов појам и одреди му садржај, дајући примере упоредо у књижевности и у ликовним уметностима.[32] Нешић је указао да се управо на основу стила могу препознати личност ствараоца, уметничка школа, време настанка дела, средина у којој је настало односно народ из кога потиче. То је поткрепио примером старе грчке уметности, показујући како један стил доживљава свој развој, пролазећи кроз периоде (као „стари", „велики или високи", „лепи" и „красни стил").[33] Нешић је истовремено указао на то да разни утицаји под којима се развија уметност (клима и географски положај, владари, религија, историјски догађаји) — а који су код разних српских аутора већ били уочени и поменути — делују управо на стил, а не само на величину дела, избор материјала или богатство украса, како је то сматрано у дотадашњим српским текстовима о уметности. Али, Нешићева теорија није била од конкретне помоћи за проучавање средњовековне уметности. Своје тврдње он је доказивао користећи неокласицистичке идеје и наводећи као пример египатску, етрурску, грчку, римску и „нову" уметност, стварану од XVI века надаље.

Сликар Георгије Петровић је учинио корак даље у изградњи теорије и у њеном примењивању на српску уметност.[34] Ту је најпре размотрио општа питања, као што су дефиниција и класификација уметности, чиме је створен један од првих систематских прегледа у српској естетици. Затим је од тих општеестетских проблема одвојио посебне, који се тичу посебне теорије ликовних уметности, као и теорије сликарства. На томе је засновао свој сажети општи преглед европског сликарства, дат кроз дела најзнаменитијих представника. У прегледу српске уметности, он је — за разлику од својих претходника, који су посматрали појединачне споменике или радове у једном крају — покушао да сагледа целокупну српску уметност, стару и новију, у континуитету. Али, пошто је слабо познавао стару српску уметност, о њој је доносио закључке на основу општих токова европске уметности. Неокласицистички критеријум који је користио навео га је на закључак да средњовековна српска уметност није могла бити на високом уметничком нивоу и да је код Срба тек крајем XVIII века дошло до појаве уметности, која доживљава нови успон радом његових савременика. Као уметник, Петровић се ипак занимао за прошлост са циљем да упозна обичаје, укус и културу старих времена, као и историју свога народа, мада, није био склон скупљању грађе и документације.[35]

У том погледу је истрајнији био сликар Димитрије Аврамовић (1815–1855), који је 1846. обилазио Манасију и Раваницу, а 1847. Свету Гору, одакле је донео податке од изузетне вредности и изнео их у двема књигама.[36] Циљ му је био да сакупи грађу која би била од користи пре свега за познавање српске историје. Правио је описе појединих уметнина, помињао предмете примењене уметности, а највише преписивао и прецртавао повеље. У истраживању је користио неокласицистички критеријум и на тој основи ослањао се на концепт о успону и паду уметности — па стога старо сликарство није сматрао стилски занимљивим: фреске Раванице и Манасије нису на њега оставиле утисак, а о средњовековном сликарству

[28] Д. Давидовић, *Жича, манастир у Сербии зидан између 1190 и 1224*, Сербски летопис 13 (1828) 9–22.

[29] Ibid., 11–13.

[30] Пуно име, године живота, друга дела и биографија овог аутора су непознати, мада га Л. Трифуновић (Л. Трифуновић, *Српска ликовна критика*, Београд 1967, 11, 39–40) наводи као Благоја Нешића. Показује се извесно неповерење у конструисање његовог имена; cf. Јеремић, *Естетика код Срба*, 211.

[31] Бл. Г. Нешић, *Θеорія лепы Художества (Der Künste)*, Сербски летопис (1934) 36–39, 76–89. Текст је прештампан код Л. Трифуновића (*op. cit.*, 41–44), под насловом „Теорија лепих уметности" и при томе је знатно скраћен, језички пречишћен (избачене су немачке речи) и модернизован, али без икакве напомене приређивача о учињеним интервенцијама.

[32] У историји естетике (Јеремић, *op. cit.*, 209–212, 382–383) то је схваћено као први систематски преглед битних проблема естетике који је састављен у српској литератури о уметности, мада се ипак већим делом бави ликовним уметностима.

[33] Ови термини, на први поглед подсећају на Винкелмана, мада Нешић по периодизацији коју прави битно одступа од прве историје уметности старог века. Cf. J. J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums (Dresden 1764)*, Berlin 1934, 208, 217 219, 232; Нешић, *op. cit.*, 80–82. Питање односа српских текстова из XIX века према Винкелману и његовом наслеђу је сложено и захтева посебну обраду; до сада је решавано тек на нивоу односа исказа у оригиналу и у српским преводима, употребом анализе „ред по ред", cf. Д. М. Јеремић, *op. cit.*, 384–388; П. Драгојевић, *Обрада једног Винкелмановог текста у српској штампи 19. века*, ЗЛУМС 36 (2008) 147–156.

[34] Г. Петровић, *Нешто о художеству, с кратким погледом на нас Србље*, Сербски народни лист 16 (1842) 122–126; 17 (1842) 129–131.

[35] То се види и из начина на који је саставио један текст о једном свом савременику, до чијих података је лако могао да дође: Г. Петровић, *Димитриј Петровић ц. к. академ. Ликорезац и Ликоливац у Бечу*, Сербски народни лист 35 (1840) 273–278; 38 (1840) 299–302.

[36] *Света Гора са стране вере, художества и повестнице описана Димитрием Аврамовићем*, Београд 1848, 1–180; Д. Аврамовић,

на Светој Гори записао је да га Французи „више древности ради копирају, а не да им за углед служи; јербо би онда заиста морали натраг у художеству живописанија поћи“;[37] и он је видео нововековно сликарство као напредак уметности. Ипак, посебну пажњу заслужује један од циљева Аврамовићевог истраживања: упознавање ликовних представа владарске и народне одеће у старој уметности ради њихове употребе у савременом историјском сликарству. Тиме су у српску литературу уведене две новине у начин размишљања о старој уметности. Прво, почињу да јој се признају извесне вредности — истина, још увек само документарна и културно-историјска, а не и стилска. Друго, истраживање почиње да се намењује и савременој уметности, а не само историјској науци и јавности, што већ значи делимичну суспензију „општеважећег“ неокласицистичког система вредности.

Теоријска разрада оваквог схватања отворила је нове могућности. Заснивајући свој рад на естетици Ђорђа Малетића[38] и означавајући неколико важних проблема,[39] Сергије Николић (1816–1874), професор права у Лицеју потом Великој школи и вредни члан Друштва српске словесности, наговестио је неколико веома значајних новости у начину тумачења и проучавања ликовних уметности. Мада није устрајао на реализацији својих многобројних планова везаних за културу,[40] дао је допринос питању вредновања уметности у њеном развоју, од средњег века до новијих времена. Он је доказивао немогућност да се уметност старих српских манастира наметне новим сликарима као узор или као основа за вредновање, али је указивао да је грешка и када се, са појављивањем нових ликовних дела, стара одбацују и сматрају мање вредним. Дакле, за разлику од Аврамовића, Николић није старој српској уметности видео само историјску, него је отворио могућност да она има и уметничку вредност. Мада је сâм био склон једној одређеној естетици, класицистичкој, његов став је ипак отварао простор да се при посматрању различитих периода српске уметничке прошлости употребе различити критеријуми.

Управо ту идеју о увођењу различитих критеријума развио је Јован Стерија Поповић (1806–1856). Он је дао и практичан допринос сакупљању података о старој уметности и описивању. Написао је једно саопштење о сликару Николи Нешковићу, а у тексту „Стање Србсконародног Музеума“[41], пишући о старом новцу, показао је способност анализирања иконографских мотива, у којима је посматрао ставове фигура, одећу, предмете, знакове, радње, натписе.[42] Међутим, Стерија је као писац, књижевни и позоришни теоретичар, критичар и педагог, за српску средину изградио и изложио једну значајну естетику, у којој је, поред осталог, уметничко дело повезао са условима у којима је настало. Насупрот класицистичким залагањима да се дела (уметничка, књижевна) свих периода и свих простора оцењују једним општеважећим и критеријумом, он је — управо стога што је придао велику важност околностима у којима дело настаје — изнео мисао о историчности критеријума.[43] Практично, то је омогућило да се (применом овог општеестетског става на ликовне уметности) средњовековна и новија, односно савремена уметност тумаче као одвојене појаве, оцењују различитим системима вредности и анализирају различитим ликовним теоријама. Тако се сваки период уметности могао схватити као засебна целина, која има свој развој. То је дало прилику да се рехабилитује средњовековна уметност, која је чинила значајан део српске уметничке прошлости, а која је код класицистички оријентисаних истраживача до тада добијала неповољне оцене или бивала заобиђена, што је с обзиром на несумњив утицај Стеријиних идеја и његову улогу у Друштву српске словесности, као и значај за развој истраживања и историографије српске уметности, била битна новина.[44]

Следећи корак је био да се различити критеријуми заиста примене при сагледавању још мањих уметничких целина. То је делимично учинио Димитрије Димитријевић разматрајући опус једног уметника.[45] Истини за вољу, он је и даље признавао некакав општи развој српске уметности тиме што је смештао савременог уметника у период њеног *цветања* (при чему би средњи век и даље био време опадања уметности), али је предложио да се уметнички развој једног сликара посматра као целина за себе, па да критеријум за оцену тог развоја не буде само систем вредности његовог времена, већ уметников лични сликарски идеал. То је значило да треба утврдити постојање одређеног личног развоја, успона и пада (према тада владајућем концепту) и то на основу унутрашњег, а не неког општеважећег критеријума. Конкретно, сматрао је да кроз уметникова дела треба протумачити уметниково *биће* и објаснити „савршенство које је открила његова кичица“ а затим видети у ком периоду свога живота је уметник достигао тај лични идеал.[46]

Описаније древности србски у светој (Атонској) Гори, Београд 1849, 1–82.

[37] *Света Гора са стране вере*, 176–177.

[38] Књижевни критичар Ђорђе Малетић (1816–1888) почео је да се занима за ликовне уметности 1843. када је написао похвалну песму *Д. Аврамовићу, живописцу*, а у многим својим књижевно теоријским и критичким текстовима узимао је ликовне уметности као аргумент при изрицању судова о књижевности. Систематично се бавио естетиком и теоријом књижевности, а као критичар је строго примењивао мерила класицистичке естетике. При томе био је прва личност у српској средини која се критиком није бавила узгред и повремено, него као главним занимањем, и то готово пола века, од 1840. па до смрти (детаљније о томе Д. М. Јеремић, *op. cit*., 269–294, 390). Мада су ретки Малетићеви текстови који су посвећени само ликовним уметностима, они су дали значајан допринос формирању српске ликовне критике и развоју проучавања уметности. Посебно је у том смислу важан приступ на којем је устрајао током читавог рада: да се при оцењивању домаћих дела користи високи критеријум опште естетике — практично, систем вредности европске уметности (књижевности), а не локална, национална мерила.

[39] Закони и принципи опште естетике и "естетике ликовних уметности" и њихов међусобни однос; питања оригинала и копије; елементи за обуку истраживача уметности; улога публике у уметничком животу; покретање уметничког часописа, и друго, cf. С. Николић, *Садашњи српски врстни живописци, [1–2]*, Седмица 15 (1852) 116–117; 16 (1852) 126–128.

[40] О његовом животу детаљније: Д. Медаковић, *О Сергију Николићу*, ЗЛУМС 13 (1977) 267 284, где се наводи више архивских извора са Николићевим плановима и намерама (нереализованим пројектима).

[41] Ј. Стерија Поповић, *Стање Србсконародног Музеума*, Гласник Друштва србске словесности 1 (1847) 153–181.

[42] Idem, 174–181.

[43] Idem, *Карактеристика србски списатеља*, Књижевни додатак Јужне пчеле 14 (1852) 107.

[44] Cf. његов критеријум за одабир материјала, ширину посматрања, поступак описивања, у чланку: Ј. С. Поповић, *Стање Србсконародног Музеума*, Гласник Друштва србске словесности 1 (1847) 153–181.

[45] Д. Димитријевић, *Неколико речи о живопису Арсенија Теодоровића*, Србске новине 146 (1855) 635.

[46] Могућност да се приступи проучавању ликовних дела независно од познавања биографија њихових аутора формализовао је својом естетиком Ђорђе Поповић — алијас Ђура Даничић (1825–1882).

Пре него што је исти поступак интерпретације примењен и на тумачење старе српске уметности, његову могућност је имплицитно најавио сликар Стева Тодоровић (1832–1925) у једном тумачењу новије и савремене уметности.[47] Тодоровић је посебно унапредио анализу и увео низ нових појмова који су дали координате за прецизнију интерпретацију ликовног дела,[48] сагледао је српску уметност у развоју од средњег века до његових дана; при томе, прихватајући историчност критеријума, он је тај развој поделио на етапе, за које је сматрао да су *међусобно стилски различите*.

Значајан напредак у истраживању уметности догодио се када је оно добило упоришта у методу, научним концептима, сазнањима других наука и старијих истраживача. То се могло остварити само напуштањем индивидуалних напора и поштовањем искустава претходника. Био је то корак од искуства ка учењу и методу. Посветивши се, за разлику од својих претходника, искључиво проучавању уметности, Михаило Валтровић (1839–1915) и Драгутин Милутиновић (1840–1900) добили су током студија добру представу о научном истраживању уметничке прошлости, што се види из њихових сачуваних бележака,[49] из рада на терену,[50] али и из методолошког приступа, у коме се препознаје историја уметности у настанку.

За *циљ* свога истраживања, узели су „утврђивање појма о животу уметности“, односно, скупљање грађе и стварање слике о „историји српске уметности онога доба у ком су постали“.[51] Раздвојили су расветљавање „уметничке старине“, дакле свега што је од уметнина сачувано, од избора најкарактеристичнијих појава као припреме за сагледавање *историје уметности*, која би показала „почетак, цвет и пад наше средњевековне уметности“.[52] При томе су посматрали ствари и нешто шире, сакупљајући и податке за „историју српске образованости“[53] и уопште проучавајући *дух народа* и дух времена.[54]

Поред тога што су радили на стварању научне представе о уметничкој прошлости, исказали су и намеру да та сазнања пренесу савременим ствараоцима — за „поуку уметницима и простим примењивачима уметности“ у ћилимарству, сликарству, златарству, као својеврстан „извор за нове мисли“, а у архитектури чак и као „образац за подизање цркава“.[55] Валтровић, који је изгледа био још склонији тој идеји, посебно се бавио питањем „Колико стара српска уметност може за образац да послужи новој“,[56] па је своја знања из историје уметности примењивао и на савремена дела (учествовао је у полемици око православности у српском црквеном сликарству).

Током истраживања, Валтровић и Милутиновић су скренули пажњу на непоузданост закључака који се могу наћи код ранијих домаћих, па и неких страних, тумача старе српске уметности. Залагали су се да се предузму архивска истраживања и утврде чињенице уз помоћ историјске науке.[57] С обзиром на владајућу праксу да се верује народним предањима[58] значајним се може сматрати њихово упозорење да се она морају проверавати и користити „не без критике“. Имајући у виду недостатак писаних историјских извора, предлагали су да у неким случајевима предања буду „кажипут“, али никако и готов доказ.[59] У контексту утврђивања чињеница, посебно су проучавали измене учињене на споменику, те су покушавали да најпре изведу закључак о његовом првобитном изгледу у целини и у детаљима. Идентификовали су додатке из каснијих времена и при томе оштро критиковали битне измене, погрешне рестаурације рађене без осећаја за оригиналне размере, облик, склоп и лепоту споменика, које отежавају проучавања.[60]

Проширујући истраживања на више ликовних дисциплина, покушавали су да провере и поступак помоћу

Судећи према неким изворима [као што је на пример његово писмо Стевану В. Поповићу, објављено у *Даничићевом зборнику* (Београд–Љубљана 1925), 286] био је склон да одбаци и сакупљање и излагање уметникових биографских података, па да проучавање заснује искључиво на "модерно историјској" студији самих дела. Даничић је, такође, дао значај друштвеним и културним условима потребним за појаву једне уметности, тумачењу њеног идеала, као и критичком суду. (О Даничићевој естетици в. Јеремић, *op. cit.*, 409 429.

[47] С. Тодоровић, *Колико и каквих живописних слика има у београдским јавним збиркама*, Гласник Српског ученог друштва 33/књ.6 (1868) 54–73.

[48] Тодоровић је указао на већи број елемената слике, од којих многи у ранијим текстовима српских аутора нису били узимани у обзир: мотив, предмети, изглед предмета, положаји, груписање, експресија, пропорције, колорит, цртеж, сенка, „вођење светлости“, хармонија, моделисање. Скренуо је пажњу на потребу рестаурације појединих дела; писао је о сликама а не о уметницима или о националној историји; мада је нужно правио приказ целокупног ликовног материјала, он је ипак више простора дао својим тумачењима највреднијих остварења. Показао је познавање токова европског сликарства и класификовао страна дела у појединачне стилске школе.

[49] Нпр. један Валтровићев теоријски текст (*Архив Србије, Поклони и откупи 92, 14, 20*).

[50] Њихови објављени извештаји са терена, прикази појединих споменика и синтезе прештампани су на веома коректан начин in: *Валтровић и Милутиновић. Документи II — теренска грађа 1872–1907*, ed. Т. Дамљановић, Београд 2007, 11–227.

[51] *Говор којим је изасланик Српског ученог друштва за снимање уметничких старина по Србији, М. Валтровић, отворио други излог снимака архитектонских, скулптурних и живописних 14. априла 1874. год*, Гласник Српског ученог друштва 41 (1875) 341; *Извештај уметничком одсеку Српског ученог друштва*, Гласник Српског ученог друштва 47 (1879) 233.

[52] Д. Милутиновић, *Припрата и њена цељ у старој српској црквеној архитектури*, Старинар 1 (1884) 13; тај концепт развоја и даље подсећа на неокласицистички, cf. J. J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums (Dresden 1764)*, Berlin 1934, 9.

[53] *Говор Драгутина С. Милутиновића при отварању излога снимака српских уметничких споменика 15. јуна 1875 г.*, Гласник Српског ученог друштва 44 (1877) 195.

[54] *Говор којим је изасланик Српског ученог друштва за снимање уметничких старина по Србији, М. Валтровић, отворио други излог снимака архитектонских, скулптурних и живописних 14. априла 1874. год*, Гласник Српског ученог друштва 41 (1875) 340, 344; М. Валтровић, *Српске црквене старине на Будимпештанској земаљској изложби [1]*, Старинар 2 (1885) 102, 103, 105.

[55] Ibid., 102; *Говор којим је изасланик Српског ученог друштва за снимање уметничких старина по Србији, М. Валтровић, отворио други излог снимака архитектонских, скулптурних и живописних 14. априла 1874. год*, Гласник Српског ученог друштва 41 (1875) 343–344; idem, *Белешке с пута*, Старинар 2 (1885) 94–95.

[56] М. Валтровић, *Колико стара српска уметност може за образац да послужи новој*, Преодница 4 (1884) 60–61; 6, 90–92; 8, 122–124; 9, 140–141; 10, 154–155.

[57] *Говор којим је изасланик Српског ученог друштва за снимање уметничких старина по Србији, М. Валтровић, отворио четврти излог снимака архитектонских, живописних и скулптурних 1. маја 1877 год*, Гласник Српског ученог друштва 46 (1878) 254; Д. Милутиновић, *Кратка расправа при отварању Петог излога снимака архитектоних[!], живописних и скулптурних, 14. маја 1878. године*, Гласник Српског ученог друштва 47 (1879) 256.

[58] Н. Дучић, *Морача и Острог у Црној Гори*, Гласник Српског ученог друштва 43 (1876) 52–69.

[59] *Говор којим је изасланик Српског ученог друштва за снимање уметничких старина по Србији, М. Валтровић, отворио други излог снимака архитектонских, скулптурних и живописних 14. априла 1874. год*, Гласник Српског ученог друштва 41 (1875) 343–344; Д. Милутиновић, О *старини манастира Петковице*, Старинар 2 (1885) 74.

[60] Д. Милутиновић, М. Валтровић, *Извештај уметничком одбору српског ученог друштва, 5. фебруара 1879*, Гласник Српског

којег се према иконографији или стилу у једној уметности (нпр. примењеној, затим у изради новца, или ћивота) може закључивати о делима других уметности или о архитектури.[61] При тумачењу добијених података или утврђених „чињеница“, ослањали су се и на *законитости* развоја уметности. На пример, изглед и ток целокупне српске средњовековне уметности они су објашњавали постојањем разних утицаја на њен развој. Тако су, од случаја до случаја, показивали како су је обликовали: географски положај земље, материјална основа, друштвена средина, култура, личност владара, као и религија обликујући кулуру народа, односно црквена догма и литургија утичући на поједине гране уметности.[62] Такође, ослањали су се и на (винкелмановски) *концепт* о општем развоју уметности кроз успон, врхунац и пад; он чак чини основу њиховог приступа. Да би оправдали ослањање на ову *законитост*, показивали су да у средњовековној уметности нема стагнације, како се то мислило међу ауторима многих тадашњих прегледа историје уметности, него да се и у том периоду може уочити одређени развој.[63] Пошто је у шеми опште историје уметности средњи век сматран периодом њеног пада, покушали су да своје налазе одреде према тој шеми, било сврставајући најбоља остварења средњовековне уметности у најаву периода ренесансног „успона“,[64] било одричући постојање таквог средњег века у источној уметности — која би по њима била својеврсни наставак старохришћанске.[65]

Сматрајући, затим, да би „законитост“ успона и пада могла да важи и за стару српску уметност (дакле, и за једну епоху, а не само за целокупни ток историје уметности) узели су је као ново упориште у своме раду. За естетски квалитетна дела и споменике до којих би дошли, увек су закључивали да су резултат неког претходног „цветања“ уметности, или да су врхунац претходног дугог уметничког развоја (неке још непознате уметничке школе). То је донекле давало и правац њиховим истраживањима па су, на пример, после упознавања Жиче и Студенице почели да се занимају за пренемањићку уметност, сматрајући да је она припремила настанак поменутих споменика, и да би била „кључ за разумевање доцнијих појава уметничких“.[66] Осим тога, ослањајући се на концепт развоја они су, упоредо са описивањем и архитектонским снимањем једног или више споменика, одређивали и њихово могуће место у историји српске уметности средњег века. То значи, не само према историјским изворима, већ и по естетској вредности, на основу које би споменик сврставали у одређени период — „успона“ или „пада“.[67]

У тако класификованим споменицима или уметничким предметима, покушавали су да пронађу правилности и заједничке елементе. Немајући за тај поступак много готових модела, изградили су поступке који су у историји уметности присутни од њених почетака: желели су да виде „што више једновремених од исте врсте“ предмета, а циљ им је био распознавање „значајних белега које су својствене извесном времену“.[68] При таквим анализама су у уметничким предметима посматрали материјале и технику, као и израз „духа времена“[69] и одатле су изводили теоријска уопштавања. У архитектури, посматрали су обрасце распореда у основама, облик целине или поједине детаље, у скулптури технику, симболе, сразмеру, „рез“, склоп, виткост делова, цртеж, композицију, израду, а у фрескама цртеж, боје, сенке, светлост, сразмер, „труд“ и хармонију.[70]

Временом су на овај начин себи изградили одређени, како су га назвали „уметничко историјски“ ослонац, који им је био од помоћи и при тумачењу само једног споменика, који је могао бити и раније непроучен.[71] Зато, за разлику од својих претходника у српској литератури о

ученог друштва 48 (1880) 450; *Говор којим је изасланик Српског ученог друштва за снимање уметничких старина по Србији, М. Валтровић, отворио четврти излог снимака архитектонских, живописних и скулптурних 1. маја 1877 год*, Гласник Српског ученог друштва 46 (1878) 247; Д. Милутиновић, *О старини манастира Петковице*, Старинар 2 (1885) 75–78; М. Валтровић, *Белешке с пута*, Старинар 2 (1885) 90.

[61] М. Валтровић, *Српске црквене старине на Будимпештанској земаљској изложби [3]*, Старинар 3 (1886) 46; cf. J. J. Winckelmann, *Beschreibung der geschnittenen Steine des seligen Baron Stosch. Vorrede (1760)*, in: *Winckelmanns Werke in einem Band*, Berlin — Weimar, 1976, 64–77.

[62] Д. Милутиновић, *Кратка расправа при отварању Петог излога снимака архитектоних, живописних и скулптурних, 14. маја 1878. године*, Гласник Српског ученог друштва 47 (1879) 244–245; idem, *Припрата и њена цељ у старој српској црквеној архитектури*, Старинар 1 (1884) 13–20; исти, *Хришћанска археологија. Извештај о стању и раду од 1.11.1884 до конца 1885*, Старинар 2 (1885) passim; *Говор којим је изасланик Српског ученог друштва за снимање уметничких старина по Србији, М. Валтровић, отворио други излог снимака архитектонских, скулптурних и живописних 14. априла 1874. год*, Гласник Српског ученог друштва 41 (1875) 341; М. Валтровић, *Белешке с пута*, Старинар 2 (1885) 93; idem, *Студеница [1–2]*, Српске илустроване новине 8 (1881) 119–121; 9 (1881) 133.

[63] Д. Милутиновић, *Кратка расправа при отварању Петог излога снимака архитектоних, живописних и скулптурних, 14. маја 1878. године*, Гласник Српског ученог друштва 47 (1879) 259; исти, *Говор Драгутина С. Милутиновића при отварању излога снимака српских уметничких споменика 15. јуна 1875 г.*, Гласник Српског ученог друштва 44 (1977) 178, 190.

[64] М. Валтровић, *Студеница [1]*, Српске илустроване новине 8 (1881) 121.

[65] Д. Милутиновић, *Хришћанска археологија. Извештај о стању и раду од 1. 11. 1884 до конца 1885*, Старинар 2 (1885) 24, мада он и сам говори о неприродности такве поделе.

[66] Д. Милутиновић, *Кратка расправа при отварању Петог излога снимака архитектоних, живописних и скулптурних, 14. маја 1878. године*, Гласник Српског ученог друштва 47 (1879) 255; М. Валтровић, *Српске црквене старине на Будимпештанској земаљској изложби [2]*, Старинар 3 (1886) 2; *Говор којим је изасланик Српског ученог друштва за снимање уметничких старина по Србији, М. Валтровић, отворио четврти излог снимака архитектонских, живописних и скулптурних 1. маја 1877 год*, Гласник Српског ученог друштва 46 (1878) 243, 256.

[67] На пример, манастир Вољавчу код Страгара датирали су на основу уметничке вредности, cf. *Говор којим је изасланик Српског ученог друштва за снимање уметничких старина по Србији, М. Валтровић, отворио други излог снимака архитектонских, скулптурних и живописних 14. априла 1874. год*, Гласник Српског ученог друштва 41 (1875) 348.

[68] М. Валтровић, *Српске црквене старине на Будимпештанској земаљској изложби [1]*, Старинар 2 (1885) 105.

[69] М. Валтровић, *Студеница [1]*, Српске илустроване новине 8 (1881) 119, 120.

[70] На пример, Д. Милутиновић, *Кратка расправа при отварању Петог излога снимака архитектоних, живописних и скулптурних, 14. маја 1878. године*, Гласник Српског ученог друштва 47 (1879) 251–254 (архитектура), 256–258 (живопис); Д. Милутиновић, М. Валтровић *Извештај уметничком одбору српског ученог друштва, 5. фебруара 1879*, Гласник Српског ученог друштва 48 (1880) 452 и 462 (архитектура), 456 и 464 (живопис); *Говор којим је изасланик Српског ученог друштва за снимање уметничких старина по Србији, М. Валтровић, отворио четврти излог снимака архитектонских, живописних и скулптурних 1. маја 1877 год*, Гласник Српског ученог друштва 46 (1878) 250–251 (живопис); М. Валтровић, *Студеница [2]*, Српске илустроване новине 9 (1881) 133, 134 (архитектура и скулптура).

[71] *Говор којим је изасланик Српског ученог друштва за снимање уметничких старина по Србији, М. Валтровић, отворио четврти излог снимака архитектонских, живописних и скулптурних 1. маја 1877 год*, Гласник Српског ученог друштва 46 (1878) 244.

уметности, Валтровић и Милутиновић нису били ограничени на (наивно, несврховито) описивање уметничког дела, него су имали упоришта на основу којих су могли и да га анализирају, препознају у њему одређена битна обележја групе којој припада, или периода, упореде га са општом сликом развоја уметности и донесу више закључака о њему — о времену настанка, фазама развоја, променама, историјској и историјскоуметничкој вредности.

Тежина оваквих пионирских анализа једне непроучене уметности, као и непотпуност слике њеног развоја коју су сами на основу расположивог материјала саставили, будила је у њима сумњу у поузданост закључака и наводила их да потраже упоришта у сазнањима страних научника о уметностима других земаља. У таквим случајевима, они су углавном прво приказивали која су открића и закључци о неком питању добијени проучавањем страних уметности у, условно речено, ширим оквирима, а затим су тај исти проблем препознавали у српској уметности. При томе су покушавали да открију било аналогије и паралеле, било унутрашње правилности развоја;[72] али, код обојице је постојала и склоност — код Валтровића, истина, нешто чешће — да проблем порекла неке појаве решавају тумачећи је страним *утицајем*. Уместо (винкелмановских) идеја о настајању и развоју уметности у једној средини, код њих је постепено преовладавао став о ширењу и примању стила, односно о путовању „облика" из уметности једног у уметност другог народа.[73] Такав начин рада је, са свим својим добрим и лошим странама, дао правац развоју историје уметности у Србији у следећим деценијама.

Тиме је заокружен један процес који је трајао безмало цео век и био неретко заснован на спонтаним истраживањима појединаца, тренутним интересовањима краткког даха, личним искуствима, укусима и неуједначеним спремама аутора иначе угледних у својим дисциплинама. Начин на који је у њему препозната вредност средњовековне уметности био је у своје време од користи за формирање националне науке, а данас у историји историје уметности и у ширем, еворпском контексту има своје место јер представља самосталан допринос решавању једног кључног проблема.

---

[72] М. Валтровић, *Српске црквене старине на Будимпештанској земаљској изложби [2]*, Старинар 3 (1886) 20; Д. Милутиновић, *О старини манастира Петковице*, Старинар 2 (1885) 80, 81; idem, *Студеница [1–2]*, Српске илустроване новине 8 (1881) 121; 9 (1881), 133.

[73] *Говор Драгутина С. Милутиновића при отварању излога снимака српских уметничких споменика 15. јуна 1875 г.*, Гласник Српског ученог друштва 44 (1877) 192; М. Валтровић, *Белешке с пута*, Старинар 2 (1885) 110.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ — REFERENCE LIST

Аврамовић Д., *Описаније древности србски у светој (Атонској) Гори*, Београд 1849 [Avramović D., *Opisanije drevnosti srbski u svetoj (Atonskoj) Gori*, Beograd 1849].

Аноним, *Манастир Беочин у Фрушкој гори*, Сербски летопис 15 (1828) 1–18 [Anonim, *Monastir Beočin u Fruškoj gori*, Serbski letopis 15 (1828) 1–18].

Аноним, *Манастир Ковиљ*, Сербски летопис 14 (1828) 10–27 [Anonim, *Monastir Kovilj*, Serbski letopis 14 (1828) 10–27].

Богдановић С, *Михаило Валтровић и Драгутин Милутиновић као истраживачи средњовековних старина*, in: *Излози Српског ученог друштва. Истраживања српске средњовековне уметности 1871–1884*, Београд 1978, 6–90 (Bogdanović S, *Mihailo Valtrović i Dragutin Milutinović kao istraživači srednjovekovnih starina*, in: *Izlozi Srpskog učenog društva. Istraživanja srpske srednjovekovne umetnosti 1871–1884*, Beograd 1978, 6–90).

Богдановић С., *Никола Плавшић и српске црквене старине на Земаљској изложби у Будимпешти 1885. године*, ЗЛУМС 13 (1977) 303–320 [Bogdanović S., *Nikola Plavšić i srpske crkvene starine na Zemaljskoj izložbi u Budimpešti 1885. godine*, ZLUMS 13 (1977) 303–320].

Даничићев зборник, Београд–Љубљана 1925 [*Daničićev zbornik*, Beograd–Ljubljana 1925].

Давидовић Д., *Жича, монастир у Сербии зидан између 1190 и 1224*, Сербски летопис 13 (1828) 9–22 [Davidović D., *Žiča, monastir u Serbii zidan između 1190 i 1224*, Serbski letopis 13 (1828) 9–22].

Деретић Ј., *Доситејев есеј о старима и новима*, in: *Доситеј Обрадовић*, ed. М. Лесковац, Београд 1962, 240–252 [Deretić J., *Dositejev esej o starima i novima*, in: *Dositej Obradović*, ed. M. Leskovac, Beograd 1962, 240–252]

Димитријевић Д., *Неколико речи о живопису Арсенија Теодоровића*, Србске новине 146 (1855) 635 [Dimitrijević D., *Nekoliko reči o živopisu Arsenija Teodorovića*, Srbske novine 146 (1855) 635].

Драгојевић П., *Елементи неокласицизма. Настанак и склоп једног стила у ликовним уметностима*, Београд 2001 (Dragojević P., *Elementi neoklasicizma. Nastanak i sklop jednog stila u likovnim umetnostima*, Beograd 2001).

Драгојевић П., *Историја уметности у Србији у првој половини 20. века*, непубликована докторска дисертација, Београд 1997 (Dragojević P., *Istorija umetnosti u Srbiji u prvoj polovini 20. veka*, nepublikovana doktorska disertacija, Beograd 1997).

Драгојевић П., *Настанак неокласицизма и почетак историје уметности као науке*, непубликовани магистарски рад, Београд 1992 (Dragojević P., *Nastanak neoklasicizma i početak istorije umetnosti kao nauke*, nepublikovani magistarski rad, Beograd 1992).

Драгојевић П., *Обрада једног Винкелмановог текста у српској штампи 19. века*, ЗЛУМС 36 (2008) 147–156 [Dragojević P., *Obrada jednog Vinkelmanovog teksta u srpskoj štampi 19. veka*, ZLUMS 36 (2008) 147–156].

Дучић Н., *Морача и Острог у Црној Гори*, Гласник Српског ученог друштва 43 (1876) 52–69 [Dučić N., *Morača i Ostrog u Crnoj Gori*, Glasnik Srpskog učenog društva 43 (1876) 52–69]

Ђорђевић И. М, *Преглед црквених споменика у Вуковом Српском рјечнику*, Прилози за књижевност, језик, историју и филологију 42/1–4 (1976) 280–287 [Đorđević I. M, *Pregled crkvenih spomenika u Vukovom Srpskom rječniku*, Prilozi za književnost, jezik, istoriju i filologiju 42/1–4 (1976) 280–287].

Гласник Друштва србске словесности 1 (Београд 1847), предговор [Glasnik Društva srbske slovesnosti 1 (Beograd 1847), predgovor].

Говор Драгутина С. Милутиновића при отварању излога снимака српских уметничких споменика 15. јуна 1875 г., Гласник Српског ученог друштва 44 (1877) 195 [*Govor Dragutina S. Milutinovića pri otvaranju izloga snimaka srpskih umetničkih spomenika 15. juna 1875 g.*, Glasnik Srpskog učenog društva 44 (1877) 195].

Говор којим је изасланик Српског ученог друштва за снимање уметничких старина по Србији, М. Валтровић, отворио други излог снимака архитектонских, скулптурних и живописних 14. априла 1874. год, Гласник Српског ученог друштва 41 (1875) 343–344 [*Govor kojim je izaslanik Srpskog učenog društva za snimanje umetničkih starina po Srbiji, M. Valtrović, otvorio drugi izlog snimaka arhitektonskih, skulpturnih i živopisnih 14. aprila 1874. god*, Glasnik Srpskog učenog društva 41 (1875) 343–344]

Говор којим је изасланик Српског ученог друштва за снимање уметничких старина по Србији, М. Валтровић, отворио четврти излог снимака архитектонских, живописних и скулптурних 1. маја 1877 год, Гласник Српског ученог друштва 46 (1878) 254 [*Govor kojim je izaslanik Srpskog učenog društva za snimanje umetničkih starina po Srbiji, M. Valtrović, otvorio četvrti izlog snimaka arhitektonskih, živopisnih i skulpturnih 1. maja 1877 god*, Glasnik Srpskog učenog društva 46 (1878) 254]

Извештај уметничком одсеку Српског ученог друштва, Гласник Српског ученог друштва 47 (1879) 233 [*Izveštaj umetničkom odseku Srpskog učenog društva*, Glasnik Srpskog učenog društva 47 (1879) 233].

Јеремић Д. М., *Естетика код Срба. Од средњег века до Светозара Марковића*, Београд 1989 [Jeremić D. M., *Estetika kod Srba. Od srednjeg veka do Svetozara Markovića*, Beograd 1989].

Караџић В. С., *Географско-статистическо описаније Србије*, Даница, забавник за годину 1827 (Беч 1827) 25–120 [Karadžić V. S., *Geografsko-statističesko opisanije Srbije*, Danica, zabavnik za godinu 1827 (Beč 1827) 25–120].

Караџић В. С., *Почетак описанија српски намастира*, Даница, забавник за годину 1826 (1826) 1–40 [Karadžić V. S., *Početak opisanija srpski namastira*, Danica, zabavnik za godinu 1826 (1826) 1–40].

Коен М., Најгел Е., *Увод у логику и научни метод*, Београд 2004 [Koen M., Najgel E., *Uvod u logiku i naučni metod*, Beograd 2004].

Крон А., *Методологија и филозофија науке*, Београд 2004 (Одабрани радови, књ. 2) [Kron A., *Metodologija i filozofija nauke*, Beograd 2004. (Odabrani radovi, knj. 2)] .

Љуштина В., *Кратка повест о општежитељном монастире Златице во валахо-илирическој Регименте суштем; о јего начале, и прикључениіах от 1225 даже до 1797 лета*, Будим 1799 (Ljuština V., *Kratka povest o obštežiteljnom monastire Zlatice vo valaho-iliričeskoj Regimente suštem; o jego načale, i priključenijah ot 1225 daže do 1797 leta*, Budim 1799).

Љуштина В., *Кратка повест о општежитељном монастире Месичеи, сушем в Банату темишварском, о јего начале, и прикљученијах од 1225 даже до 1797 лета*, Будим 1798 [Ljuština V., *Kratka povest o obštežiteljnom monastire Mesičei, sušem v Banatu temišvarskom, o jego načale, i priključenijah od 1225 daže do 1797 leta*, Budim 1798].

Магарашевић Г., *Писма филосерба [1]*, Сербски летопис 13 (1828), 102 [Magarašević G., *Pisma filoserba [1]*, Serbski letopis 13 (1828), 102].

Магарашевић Г., *Писма филосерба [2]*, Сербски летопис 14 (1828), 124–144 [Magarašević G., *Pisma filoserba [2]*, Serbski letopis 14 (1828), 124–144].

Магарашевић Г., *Писма филосерба [3]*, Сербски летопис 16 (1929) 93 [Magarašević G., *Pisma filoserba [3]*, Serbski letopis 16 (1929) 93].

Магарашевић Г., *Сербские монастири — Монастир Бодиани*, Сербски летопис 2 (1827) 1–11; 4 (1827) 5–28 [Magarašević G., *Serbskie monastiri — Monastir Bodiani*, Serbski letopis 2 (1827) 1–11; 4 (1827) 5–28].

Мако А., *Валтровић и Милутиновић о естетици*, in: *Валтровић и Милутиновић. Тумачења*, Београд 2008, 108–129 (Mako A., *Valtrović i Milutinović o estetici*, in: *Valtrović i Milutinović. Tumačenja*, Beograd 2008, 108–129).

Макуљевић Н., *Уметност и јавност: писање о уметности и успостављање ликовне критике у Србији 19. века*, in: *Жанрови у српској периодици*, ed. В. Матовић, Београд — Нови Сад 2010, 483–497 (Makuljević N., *Umetnost i javnost: pisanje o umetnosti i uspostavljanje likovne kritike u Srbiji 19. veka*, in: *Žanrovi u srpskoj periodici*, ed. V. Matović, Beograd–Novi Sad 2010, 483–497).

Медаковић Д., *Истраживања новије српске уметности*, in: *Српска уметност у XIX веку*, Београд 1981, 3–58 (Medaković D., *Istraživanja novije srpske umetnosti*, in: *Srpska umetnost u XIX veku*, Beograd 1981, 3–58).

Medaković D., *Jovan Sterija Popović i srpska istorija umetnosti*, in: *Serta Slavica in memoriam Aloisii Schmaus* [Gedenkschrift fur Alois Schmaus], ed. W. Gesemann, München 1971, 478–483;

Медаковић Д., *О Јосифу Веселићу*, ЗЛУМС 14 (1978) 339–352 [Medaković D., *O Josifu Veseliću*, ZLUMS 14 (1978) 339–352];

Медаковић Д., *О Сергију Николићу*, ЗЛУМС 13 (1977) 267–284 [Medaković D., *O Sergiju Nikoliću*, ZLUMS 13 (1977) 267–284].

Медаковић Д., *Прве штампане монографије српских манастира*, in: idem, *Трагом српског барока*, Нови Сад 1976, 9–68 [Medaković D., *Prve štampane monografije srpskih manastira*, in: idem, *Tragom srpskog baroka*, Novi Sad 1976, 9–68].

Медаковић Д., *Вук и српска историја уметности*, Анали Филолошког факултета 5 (1966) 295–299 [Medaković D., *Vuk i srpska istorija umetnosti*, Anali Filološkog fakulteta 5 (1966) 295–299].

Milić V., *Sociologija nauke*, Novi Sad 1995.

Milić V., *Sociologija saznanja*, Sarajevo 1986.

Милошевић Г., *Михаило Валтровић — архитекта и археолог*, in: *Валтровић и Милутиновић. Тумачења*, Београд 2008, 53–72 [Milošević G., *Mihailo Valtrović — arhitekta i arheolog*, in: *Valtrović i Milutinović. Tumačenja*, Beograd 2008, 53–72]

Милутиновић Д., *Говор Драгутина С. Милутиновића при отварању излога снимака српских уметничких споменика 15. јуна 1875 г.*, Гласник Српског ученог друштва 44 (1977) 178, 190 [Milutinović D., *Govor Dragutina S. Milutinovića pri otvaranju izloga snimaka srpskih umetničkih spomenika 15. juna 1875 g.*, Glasnik Srpskog učenog društva 44 (1977) 178, 190].

Милутиновић Д., *Хришћанска археологија. Извештај о стању и раду од 1.11.1884 до конца 1885*, Старинар 2 (1885) passim [Milutinović D., *Hrišćanska arheologija. Izveštaj o stanju i radu od 1.11.1884 do konca 1885*, Starinar 2 (1885) passim]

Милутиновић Д., *Кратка расправа при отварању Петог излога снимака архитектониx[!], живописних и скулптурних, 14. маја 1878. године*, Гласник Српског ученог друштва 47 (1879) 251–258 [Milutinović D., *Kratka rasprava pri otvaranju Petog izloga snimaka arhitektonih[!], živopisnih i skulpturnih, 14. maja 1878. godine*, Glasnik Srpskog učenog društva 47 (1879) 251–258].

Милутиновић Д., *О старини манастира Петковице*, Старинар 2 (1885) 75–78 [Milutinović D., *O starini manastira Petkovice*, Starinar 2 (1885) 75–78]

Милутиновић Д., *Припрата и њена цељ у старој српској црквеној архитектури*, Старинар 1 (1884) 13–20 [Milutinović D., *Priprata i njena celj u staroj srpskoj crkvenoj arhitekturi*, Starinar 1 (1884) 13–20]

Милутиновић Д., *Студеница [1–2]*, Српске илустроване новине 8 (1881) 121; 9 (1881) 133 [Milutinović D., *Studenica [1–2]*, Srpske ilustrovane novine 8 (1881) 121; 9 (1881) 133].

Милутиновић Д., Валтровић М, *Извештај уметничком одбору српског ученог друштва, 5. фебруара 1879*, Гласник Српског ученог друштва 48 (1880) 452–464 [Milutinović D., Valtrović M, *Izveštaj umetničkom odboru srpskog učenog društva, 5. februara 1879*, Glasnik Srpskog učenog društva 48 (1880) 452–464].

Научно патриотски позив, Вила 46/3 (1867) 818–836 [*Naučno-patriotski poziv*, Vila 46/3 (1867) 818–836].

Нешић Бл. Г., *Θеоріа лепы Художества (Der Künste)*, Сербски летопис (1934) 36–39, 76–89 [Nešić Bl. G., *Theoria lepy Hudožesta (Der Künste)*, Serbski letopis (1934) 36–39, 76–89].

Николић С., *Садашњи српски врстни живописци, [1–2]*, Седмица 15 (1852) 116–117; 16 (1852) 126–128 [Nikolić S., *Sadašnji srpski vrstni živopisci, [1–2]*, Sedmica 15 (1852) 116–117; 16 (1852) 126–128].

Обрадовић Д., *Бакарна статуа*, in: *Собраније разних нравоучителних вештеј*, Беч 1793 [Obradović D., *Bakarna statua*, in: *Sobranije raznih nravoučitelnih veštej*, Beč 1793].

Обрадовић Д., *Етика, или философија нравоучителна*, Венеција 1803, предговор (Obradović D., *Etika, ili filosofija nravoučitelna*, Venecija 1803, predgovor).

Обрадовић Д., *Изабрани списи*, Нови Сад–Београд 1961 [Obradović D., *Izabrani spisi*, Novi Sad–Beograd 1961].

Обрадовић Д., *О дужном почитованију к наукама* (= idem, *Сабрана дела*, 2, 326) [Obradović D., *O dužnom počitovaniju k naukama* (= idem, *Sabrana dela*, 2, 326)].

Обрадовић Д., *О лажи и лажљивцу*, in: *Мезимац*, Будим 1818, (= idem, *Сабрана дела*, 2, Београд 1961, 344) [Obradović D., *O laži i lažljivcu*, in: *Mezimac*, Budim 1818, (= idem, *Sabrana dela*, 2, Beograd 1961, 344].

Орфелин З., in: Славено-сербскій магазинъ I/1 (1768) предговор [Orfelin Z., in: Slaveno-serbskій magazinъ I/1 (1768) predgovor];

Петровић Г., *Димитриј Петровић ц. к. академ. Ликорезац и Ликоливац у Бечу*, Сербски народни лист 35 (1840) 273–278; 38, 299–302 [Petrović G., *Dimitrij Petrović c. k. akadem. Likorezac i Likolivac u Beču*, Serbski narodni list 35 (1840) 273–278; 38, 299–302].

Петровић Г., *Нешто о художеству, с кратким погледом на нас Србље*, Сербски народни лист 16 (1842) 122–126; 17, 129–131 [Petrović G., *Nešto o hudožestvu, s kratkim pogledom na nas Srblje*, Serbski narodni list 16 (1842) 122–126; 17, 129–131].

Петровић Г., *Нешто о художеству, с кратким погледом на нас Србље [2]*, Сербски народни лист 17 (1842) 131 [Petrović G., *Nešto o hudožestvu, s kratkim pogledom na nas Srblje [2]*, Serbski narodni list 17 (1842) 131].

Петковић С., *Историја уметности код Срба у XIX веку*, Зборник Филозофског факултета 12–1 (1974) 479–498 [Petković S., *Istorija umetnosti kod Srba u XIX veku*, Zbornik Filozofskog fakulteta 12–1 (1974) 479–498].

Pijaže Ž., *Epistemologija nauka o čoveku*, Beograd 1979.

Поповић Ј. С., *Стање Србсконародног Музеума*, Гласник Друштва србске словесности 1 (1847) 153–181 [Popović J. S., *Stanje Srbskonarodnog Muzeuma*, Glasnik Društva srbske slovesnosti 1 (1847) 153–181].

Позив на упис у чланство Српског археолошког друштва, Старинар 1 (1884) 1 [*Poziv na upis u članstvo Srpskog arheološkog društva*, Starinar 1 (1884) 1].

Симић Н. М., *Покушај реконструкције библиотеке сликара Димитрија Аврамовића*, Зборник Матице српске за друштвене науке 11

(1955) 3–6 [Simić N. M., *Pokušaj rekonstrukcije biblioteke slikara Dimitrija Avramovića*, Zbornik Matice srpske za društvene nauke 11 (1955) 3–6]

Српски рјечник, истолкован њемачким и латинским ријачима, сакупио га и на свијет издао Вук Стефановић, Беч 1818 (*Srpski rječnik, istolkovan njemačkim i latinskim rijačima, sakupio ga i na svijet izdao Vuk Stefanović*, Beč 1818).

Станојевић Ст., *Историја српског народа у средњем веку*, 1, Београд 1937 (Stanojević St., *Istorija srpskog naroda u srednjem veku*, 1, Beograd 1937).

Стерија Поповић Ј., *Карактеристика србски списатеља*, Књижевни додатак Јужне пчеле 14 (1852) 107 [Sterija Popović J., *Karakteristika srbski spisatelja*, Književni dodatak Južne pčele 14 (1852) 107].

Стерија Поповић Ј., *Стање Србсконародног Музеума*, Гласник Друштва србске словесности 1 (1847) 153–181 [Sterija Popović J., *Stanje Srbskonarodnog Muzeuma*, Glasnik Društva srbske slovesnosti 1 (1847) 153–181].

Света Гора са стране вере, художества и повестнице описана Димитрием Аврамовићем, Београд 1848, 1–180 [*Sveta Gora sa strane vere, hudožestva i povestnice opisana Dimitriem Avramovićem*, Beograd 1848, 1–180]

Šušnjić Đ., *Metodologija*, Beograd 2005.

Тодоровић, С. *Колико и каквих живописних слика има у београдским јавним збиркама*, *Гласник Српског ученог друштва* 33/књ.6 (1868) 54–73 [Todorović, S. *Koliko i kakvih živopisnih slika ima u beogradskim javnim zbirkama*, *Glasnik Srpskog učenog društva* 33/knj. 6 (1868) 54–73].

Трифуновић Л., *Скица за историју српске ликовне критике*, in: *Српска ликовна критика. Избор*, Београд 1967, 11–15 [Trifunović L., *Skica za istoriju srpske likovne kritike*, in: *Srpska likovna kritika. Izbor*, Beograd 1967, 11–15]

Трифуновић Л., *Српска ликовна критика*, Београд 1967, 11, 39–40 (Trifunović L., *Srpska likovna kritika*, Beograd 1967, 11, 39–40)

Валтровић и Милутиновић. Документи II — теренска грађа 1872–1907, ed. Т. Дамљановић, Београд 2007 [*Valtrović i Milutinović. Dokumenti II — terenska građa 1872–1907*, ed. T. Damljanović, Beograd 2007].

Валтровић и Милутиновић. Тумачења, Београд 2008 [*Valtrović i Milutinović. Tumačenja*, Beograd 2008].

Валтровић М., *Белешке с пута*, Старинар 2 (1885) 94–95 [Valtrović M., *Beleške s puta*, Starinar 2 (1885) 94–95].

Валтровић М., *Колико стара српска уметност може за образац да послужи новој*, Преодница 4 (1884) 60–61; 6, 90–92; 8, 122–124; 9, 140–141; 10, 154–155 [Valtrović M., *Koliko stara srpska umetnost može za obrazac da posluži novoj*, Preodnica 4 (1884) 60–61; 6, 90–92; 8, 122–124; 9, 140–141; 10, 154–155].

Валтровић М., *Српске црквене старине на Будимпештанској земаљској изложби [1]*, Старинар 2 (1885) 105 [Valtrović M., *Srpske crkvene starine na Budimpeštanskoj zemaljskoj izložbi [1]*, Starinar 2 (1885) 105].

Валтровић М., *Српске црквене старине на Будимпештанској земаљској изложби [2]*, Старинар 3 (1886) 2 [Valtrović M., *Srpske crkvene starine na Budimpeštanskoj zemaljskoj izložbi [2]*, Starinar 3 (1886) 2].

Валтровић М., *Српске црквене старине на Будимпештанској земаљској изложби [3]*, Старинар 3 (1886) 46 [Valtrović M., *Srpske crkvene starine na Budimpeštanskoj zemaljskoj izložbi [3]*, Starinar 3 (1886) 46]

Валтровић М., *Студеница [1]*, Српске илустроване новине 8 (1881) 119, 120 [Valtrović M., *Studenica [1]*, Srpske ilustrovane novine 8 (1881) 119, 120].

Валтровић М., *Студеница [2]*, Српске илустроване новине 9 (1881) 133, 134 [Valtrović M., *Studenica [2]*, Srpske ilustrovane novine 9 (1881) 133, 134]

Васић П., *Димитрије Аврамовић*, Београд 1970 [Vasić P., *Dimitrije Avramović*, Beograd 1970].

Вујић Ј., *Путешествије по Србији*, Будим 1828 [Vujić J., *Putešestvije po Srbiji*, Budim 1828].

Вујновић А., *Музејска делатност Михаила Валтровића*, in: *Валтровић и Милутиновић. Тумачења*, Београд 2008, 91–107 [Vujnović A., *Muzejska delatnost Mihaila Valtrovića*, in: *Valtrović i Milutinović. Tumačenja*, Beograd 2008, 91–107]

Вукова преписка, 2, Београд 1908, 185–186 [*Vukova prepiska*, 2, Beograd 1908, 185–186].

Winckelmann J. J., *Beschreibung der geschnittenen Steine des seligen Baron Stosch. Vorrede (1760)*, in: *Winckelmanns Werke in einem Band*, Berlin — Weimar, 1976, 64–77.

Winckelmann J. J., *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, Dresden 1755, in: *Winckelmanns Werke in einem Band*, Berlin — Weimar 1976.

Winckelmann J. J., *Geschichte der Kunst des Altertums (Dresden 1764)*, Berlin 1934.

Winckelmann J. J., *Von der Grazie in Werken der Kunst*, in: *Winckelmanns Werke in einem Band*, Berlin — Weimar 1976, 49.

The evaluation of old Serbian art during the formation of Serbian art history

Predrag Dragojević

In order to begin interpreting medieval art, Serbian art literature in the nineteenth century had to resolve several issues, among which were two fundamental methodological and theoretical tasks: firstly, to learn about and establish an approach to art history and secondly, to imbue it with a system of values according to which old Serbian art would be worth studying.

Analysing the aesthetic, theoretical and methodological layers in Serbian texts about art, one can read about the gradual resolving of these tasks in steps, such as the discovery of the aesthetic, starting the inventory and the process of description, in which the contours appeared of the methodology of art history: defining the subject and goal, observing the regularities, the connection of art with history, culture, religion, geographic location and other factors of its development, the gradual recognition of visual artistic elements, discovering the concept of style, observing Serbian art in continuity, recognising the documentary value of old Serbian art, admitting the possibility that it possesses artistic value, enabling periods to be interpreted according to different criteria by means of applying the idea about criteria changing through history, interpreting the artistic phenomenon through its own system of values rather than through the generally accepted neo-classicist criteria, so as to arrive at a consideration of Serbian art in its development through stages that are different in style, and special studies of Serbian medieval art in a way in which all the elements of art history work can be recognised.

This experience is also significant in the broader, European context of the development of art history as a science. Its roots (works by J. J. Winkelmann), even well into the nineteenth century, were based on the neo-classicist system of values, according to which the Middle Ages were comprehended as a period of the decline and disappearance of art. Even though there were individual attempts by important authors to rehabilitate medieval art, it was not before the start of the twentieth century that theory provided a model for interpreting the art which Serbian authors had before them.

This is the reason why the Serbian art authors' quest for a way became an unusually lengthy process that depended on individual and spontaneous research, momentary interests, individual experience, personal taste and on how knowledgeable each of the authors was, who were otherwise renowned in their respective fields of work. Their results were useful for the development of national science in their own day and, nowadays, for the history of art history.